

دكتور عبد الله التطاوى

أشكال الصلوات منتدى سور الأزيكية www.books4all.net الخطبة العربية

٦

المرتكزات الكبرى
وصيغ التحول



مكتبة الأنجلو المصرية

منتدی سور الانزبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

أشكال الصراع في القصيدة العربية

(٦)

المرتكزات الكبرى وصيغ التحول

تأليف

د. عبدالله التطاوي

الناشر

مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

أسم الكتاب: أشكال للصراع في القصيدة العربية الجزء السادس

أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي

أسم الناشر: مكتبة الانجلو المصرية

أسم الطابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان

رقم الابداع: 15780 لسنة 2004

الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2080-2

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة :

تتعدد القراءات حول تراثنا الشعري بما يمكن أن يضيف إليه من منظور الحوار معه ومن خلاله، وتجديد صيغ التلاقي والمساءلة والمراجعة لعطاءاته المتواصلة، بقدر ما تمتلكه من أدوات تسهم في معاودة التفاعل معه بآليات أساسها تعددية الأصوات، وتنوع القراءات النقدية بما يؤصل له في منعطف التحديث عبر مقاصد التأمل الهادئ لكثير من صوره الإبداعية على مدار عصوره وتاريخه الطويلة، ولعل الأجزاء الأولى من هذه الدراسة الموسعة قد نهضت بإبراز التحولات الكبرى التي صاغت أطراف الصراع فتباينت مستوياته وأشكاله، وتجددت ملامحه وأبعاده، فكان الدرس دافعا للالتكاء على الخبر التاريخي حيناً من حيث تواتره ودرجة الاطمئنان إلى حد الثقة فيه والأخذ به. وأحياناً من خلال قراءة النص الشعري اتكاء على تحليله بما يتسق وطبائع المرحلة ومرجعية الإبداع وصور التناص أو الابتكار والتجديد.

وسارت رحلة الشاعر العربي عبر صراعاته مع واقعه، ومع الطبيعة، وأحياناً مع مجتمعه، وغيرها مع نفسه، وفي ظل صاحب الفضل في الإبداع تعبيراً

عنها وتصويرًا لها، وانطلاقًا منها وعودًا لها، فكان للشعر استمراريته، وللصراع بقاؤه، وللشاعر تجاربه وتحدياته التي عبر عنها من خلال تقاريره وصوره.

وبات من المقبول أن يتوج الإطار المنهجي للبحث من خلال استقصاء الجمع لصور التجانس والتلاقي التي يمكن تتبعها خلال هذا الجزء، فلعل فيها ما يفي باحتياجات القراءة للنموذج الذي عمق لدى شاعرنا العربي حاسة الإبداع بكل ما تحمله من قسَمات وما تحكيه من ملكات وقدرات، وما تطرحه من تساؤلات وإجابات.

لعل في هذا الجزء ما يكمل طبيعة الإنجاز ضمن منظومة المشروع القرآني لرحلة القصيدة العربية الخالدة على مدار حقبة التاريخ، وتحولات الحقب، وتجدد الصراعات.

والله - سبحانه - ولي التوفيق.

د. عبدالله التطاوي

القاهرة ٢٠٠٤م

الباب الأول

قراءة الإبداع الشعري

في سياق منظومة الصراع والالتزام

الفصل الأول

تحولات جذرية كبرى

- من الصراع القبلي إلى منظومة الأمة.
- من التشتت الوثني إلى التوحيدية.

مدخل ضروري

على الصعيد النقدي نكاد نسلم بأن التراث الثقافي ضرورة كبرى من ضرورات حياة الفن وضماناً آمناً من ضمانات أصالته، إذ لا مناص لأي شاعر من استدعائه والصدور عنه، بل يصبح عليه أن يدين له بالولاء، وأن يعترف لأهله بضرورة الانتماء بقدر تواصل العطاء، حتى يصبح ذلك التراث — بكل أبعاده — من أغلى ممتلكاته، وجزءاً أساسياً من مقومات ذاكرته الفاعلة، وعلى نفس الصعيد أيضاً لا نستطيع إنكار دور الواقع بمقوماته المختلفة، باعتباره ضرورة فنية أيضاً، توازي الأولى، وتمثل معها شريكاً فاعلاً، ودافعاً من دوافع الإبداع، وسمتاً متميزاً تميز الظاهرة الإبداعية، وإلا أصاب الفن ما يُخشى عليه من دعوى العقم، أو مظنة الجمود، إذ ربما أصيب الفنان بما يُخشى عليه من شبهة مظاهر التخلف، واحتمالات التهميش.

ويصبح حتمياً أن نطرح الجانبين بوصفهما ضرورتين متوازيتين ومتوازنتين لا ينبغي لإحدهما أن تسيطر على الشاعر — المبدع — إلى درجة الاستعباد، وإلا فقد ركنا مهماً وأساسياً من أركان أصالته الفنية، ذلك أن وقوعه تحت مظلة السيطرة الكاملة للتراث قد يعد مؤشراً من مؤشرات استسلامه له، إذ ربما ينسى في زحامها مقومات إبداعه، وعندها قد يصاب بضرب من الجمود الفني.

وعلى شبهه بهذا النهج يبدو موقف دعاة التجديد إذا ما حاول الواحد منهم إغفال التراث، أو قصد إلى التكرار له، فإذا هو لا يخرج — آنذاك — من نفس الدائرة، لأننا لا نسلم — مطلقاً — بأن يكون الفن نبأً شيطانياً بلا أصول أو جذور عميقة، إذ لا بُد له من أرض خصبة ينبت فيها، ومن حوله الأجيال ترعاه، وتطوره وتضيف إليه، وتضمن له النمو والارتقاء .. وانطلاقاً من هذا التصور يحسن أن ننفذ لطرح قضية الالتزام وظاهرة الصراع في القصيدة العربية عبر عصورها القديمة، منذ مراحل نضجها الأولى، حتى بلغت درجات من الالتزام في القصيدة

العربية عبر عصورها القديمة أساسها استشعار الصراع، والانطلاق منه منذ مراحل نضجها الأولى، حتى بلغت درجة من الاكتمال على أيدي القمم الكبار في عصور الازدهار الأدبي المتوالية.

ومع تنوع تلك العصور، وتناغمًا مع سياق الحركة الأدبية، واتساقًا مع إيقاع أحداث التاريخ قد تلقاتا صور مختلفة تعكس الطبيعة النوعية، بل الطباع النوعية لصور الالتزام في الشعر العربي، وهذه الصور هي محور القراءة في هذا المبحث الذي يتوقف عندها، محاولاً تبني صيغ الكشف عما ظهر بينها من عوامل الاتساق والتفاعل، أو الثبات والاستمرار، أو التحول والتغاير طبقاً لتحولات الحركة السياسية وصراعات الحياة الاجتماعية، ومعها — بالضرورة — صراعات الحركة الأدبية في أي من تلك العصور.

[١] من الصراع القبلي إلى منظومة الأمة

مع الصوت الأول الذي يلتقيان في جنبات الصحراء في العصر الجاهلي، نجد الشاعر العربي يعترف بالتزامه بقضايا قومه، ويرفع لواء التنبؤ لمشكلات الجماعة، يُسخر لسانه للتعبير عنها، أو يوظف شعره لتصويرها، وإذا بحياته تكاد تتوقف في لحظة الانفصام عن القوم، فلا يكاد يسير إلا في ركابهم سلباً، أو إيجاباً، على نحو ما صورته - مثلاً - دُرَيْدُ بْنُ الصَّمَّةِ في بيته المشهور :

وما أنا إلا من غزيرة إن غوت غويت، وإن ترشد غزيرة أرشد^(١)

حيث لا يتورع الشاعر - بحال - عن كشف مستويات التصاقه بالقبيلة في كل أحوالها، وهو يخشى أن يعن عليها التمرد، ربما ليظل محتفظاً بهويته بين أبنائها، حريصاً على ضمان تملك جنسيته القبلية التي يبدو من خلالها شديد الاعتزاز " بالآثا "، شديد الفخر بها .. وعند غير " دُرَيْد " تتكرر صور الالتزام القبلي في سياق مقومات القبلية على سبيل الاتساع، أو في حدود صراعات " العشيرة " التي يسجل لها الشاعر نفس الدرجة من الولاء، فإذا هو - دائماً - في موقف المستجيب اليقظ حيث ينهض غير متخاذل، على نحو ما سجله - مثلاً - قول طرفة بن العبد في معلقته :

إذا القوم قالوا: من فتي؟ قلت أني عيت فلم أكسل ولم أتبدل^(٢)

وهو نفسه ما تردّد في قول معاوية سيد بني كلاب :

إني امرؤ من غصنة مشهورة حشد لهم مجد أشم تلبد
وإذا تحمّلنا العشيرة ثقلها قمنا به وإذا تعود نعود^(٣)

وشبيه بهذا النحو تتكرر الأصوات، لتلتقي في بوتقة واحدة، تنصهر فيها الآثا - أحياناً - في ظلال القبيلة، ولا تجد حرجاً من الإعلان عن تضاولها

(١) الأصمعيات ١١٢.

(٢) المعلقات السبع للزوزني (معلقة طرفة بن العبد ١٧٠).

(٣) المفضليات، ق ١٠٤.

وتصاغرهما أمام توهج الـ "نحن" وتضخمها، وهي أصوات لا تتورع عن تسجيل رضا أصحابها وقاعاتهم بذلك، فإذا بعمر بن كلثوم يطلع علينا في معلقته المشهورة بضمير "الجمع" في جل - إن لم يكن كل - أبياتها، حتى لنكاد نحس اختفاء "الأنا" تمامًا، وتصبح الـ "نحن" أساس الموقف كاملاً، بكل ما يضيفه عليها شاعرهما من لغة التضخم وصور التوهج، وكأنه يقبل التضحية بذاته في سبيل الجماعة، أو يضع لنفسه حجمها المتواضع باعتباره عضواً فيه، حيث تنعكس عليه آلامها، وتبرز من خلاله آمالها، وتتبلور من واقع لسانه وفنه طموحات أبنائها، ومن ثم كان تبني الشاعر لقضايا "القبيلة" وكأنها الهاجس الوحيد الذي يصدر عنه، وكان من الممكن لعمر - ونظرائه - أن يفسح لذاته مجالاً رحباً في مقدمة المعلقة إن أراد ذلك، ولكنه أبى إلا أن يجعل نفسه مجرد "فرد" بين مجموع الندماء، فراح يترنم في كل اللوحات التي رسمها في معلقته بصوت الجماعة انطلاقاً من أطر هذا الفهم، وراحت ذاته تتألق من خلالها، لاسيما حين راح يشهد على مكانتها - أي قبيلة تغلب - قبائل معد جميعاً :

وقد علم القبائل من معد	إذا قُتِبَ بأبطحها بئرينا
بئنا العاصمون بكل كحل	وأنا الباذلون لمجتدينا
وأنا الماتعون لما يليقنا	إذا ما البيض زابت الجفونا
وأنا المنعمون إذا قدرنا	وأنا المهلكون إذا أتينا
وأنا الشاربون الماء صفوا	ويشرب غيرنا كفاً وطينا
لنا الدنيا ومن أضحى عليها	ونبطش حين نبطش قادرينا
نسئ ظالمين وما ظلمنا	ولكننا سنبدأ ظالمينا
ملأنا البر حتى ضل عنا	وظهر البحر نملؤه سفينا
ألا لا يجهلن أخذ علينا	فنجهل فوق جهل الجاهلينا ^(١)

حيث بدا أول ما التزم به عمرو تلك الدعاية التي اصطنعها للقبيلة من خلال صراعات القوة، تعبيراً عن شريعة الغزو التي اعتدت بها قبيلته "تغلب" واعتادتها، وقد شاعت في العصر الجاهلي، ومعها ذاعت معلقة عمرو حتى ردها الصغير والكبير، وكأنما أضحت الأنشودة القومية التي ضاق بها خصومهم،

(١) شرح المعلقات السبع (معلقة عمرو بن كلثوم)، ٢٠٠.

وكانها تحكي فصولاً من متجانسة من منظومة الصراع الجاهلي كله :

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبَ عَنْ كُلِّ مَكْرَمَةٍ قَصِيدَةً قَالَهَا عَمْرُو بْنُ كَلْثُومٍ
يُقْلَخِرُونَ بِهَا مَذْكَانَ أَوَّلَهُمْ يَا لِلرِّجَالِ لَشَعْرٍ غَيْرِ مَسْنُومٍ^(١)

إذ يبدو موقف الشاعر البكري هنا عدوانياً غاضباً إزاء مثل مسلك عمرو، ربما لم ساد في أنشودته من مبالغات أغضبت كل القبائل الأخرى من غير قومه من تغلب، على مستوى التنافس والتراحم سياق العنجهية الجاهلية.

وفي مقابل هذا الصوت القبلي الشائع يلتصق نمط آخر من الالتزام الفردي عند زهير بن أبي سلمى، هو التزام بقضية السلام التي أدرك الشاعر أهميتها في إيقاف صراعات الحروب ونزف الدماء، وأدركها معه فريق من سادة القوم دفعوا من أجلها من مآلهم الخاص ديوات القتلى في حروب لا ناقة لهم ولا جمل، ودفع في سبيلها الشاعر - بدوره - كثيراً من شعره، فكان داعية للسلام من طراز خاص، بدا ملتزماً بقضاياها، متفهماً أبعاد طريقه .. ومن الطريف أن تأتي دعوته إلى السلام متجانسة مع دعوته إلى القوة، ومصاحبة لها ومتسقة معها، رافضاً بذلك منطق الانهزامية أو الاستسلام على نحو ما عرضه في شكل حكمي عام قاتلاً :

وَمَنْ لَمْ يَنْزِدْ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهْذَمُ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يَظْلَمُ^(٢)

وهكذا بدا الشاعر واعياً بحجم قضية قومه، مدركاً أبعادها، حتى تحول إلى داعية لها من منطق التجربة القبلية العامة :

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَنَقِمْتُمْ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا نَمِيمَةً وَتَضُرُّ إِذَا ضُرِّيْتُمْوهَا فَتَضُرُّ
عندها تصبح رؤية الشاعر صوتاً فاعلاً متميزاً، إذ يستغل موقعه من قومه في إقناعهم من خلال الحقائق التي عاشوها وعاشها، والوقائع التي مارسوها

(١) البيتان لشاعر من قبيلة بكر من خصوم التغلبيين قوم عمرو بن كلثوم.

(٢) شرح المعقات (معقة زهير بن أبي سلمى)، ٥٢.

وشهدها، حتى يقترب بذلك من قلوبهم وعقولهم، يصدر عن جوهر معاناتهم وآلامهم من أعباء الصراع القبلي بكل تداعياته من دمار وخراب.

وعلى هذا النحو كانت دعوة عمرو للحرب، ومثلها كانت دعوة زهير للسلام من منطلق الرغبة الجادة في دعم المصلحة القبلية لقومه، وإن اختلف المسلك بينهما اختلاف ما بين الحرب والسلام من دلالات، حيث تباعدت الأصوات، استجابة لملايسات الواقع الذي علشه كلا الشاعرين. وعند غيرهما ظهر من دعا إلى التمرد على القبلية، وجرو - أحياناً - على إعلان السخط على تقاليدها، ولكنه حتى في عنفوان تمرده وشدة سخطه ظل ملتزماً - بشكل ما - وكنهه لا يستطيع أن يفصم العرى الوثيقة التي تشده إليها بحل. فمع طرفه بن العبد نشهد حركة تمرد يكاد ينسلخ فيها من القبيلة، ويحاول رفع لواء العصيان، ويجاهر بالتضحية بكل شيء في سبيل متعته الخاصة، وتغليب قنونه الداخلي من خلال خمره ونمقه، وتجاهل صراعات قومه :

وما زال تشرب الخمر ولذتي وبنعي وإنفاقي طريفي ومثلي:
إلى أن تحلمتني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبّد^(١)

ولكنه لم يستطع التماذي في مسلكه، فسرعان ما يلاحقه حس القبيلة فيبدو إليها مشدوداً بألف قيد محورها الصراع النفسي، وإذا به يسجل حرصه على أن يظل منتصياً إليها، متمسكاً بدوره فيها، بل يجعل من نفسه أصلاً عريقاً من أصولها يستعين به القوم، ويجد فيهم صحبته بين أغنياء وفقراء على السواء :

وإن يلبس الحيّ الجميع تلاقتي إلى ذروة البيت الرفيع المصمّد
رأيت بني غبراء لا ينكروني ولا أهل هذاك الطرف الممّدد

بل يضع الشاعر الالتزام القبلي جزءاً من فلسفة حياته التي بلورها فيها متعته في صورها الثلاث :

ولولا ثلاث هنّ من عيشه الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهنّ سبقي العذلات بشرية كميت متى ما تعلّ بالماء تزبد

(١) شرح المتعلقات (معلقة طرفه).

وكررى إلّا نادى المضافُ مُحْتَبَاً كسيد الغضا نبّهته المتورّد
وتقصير يوم الدّجن والدّجن مُعْجَبٌ ببهكّنة تحت الخبء المُعْمَد
فكانت الصورة الثانية قادرة على أن تعكس — بدقة — شريحة واضحة من
شرائح هذا الصراع، وإن لم يقصد إليها طرفة قصداً، لكنها بدت تسرى في دمه،
كما سرت في دماء غيره من شعراء القبائل.

ويسير أبناء العصر جميعاً في ركاب ذات الاتجاه، حتى من تمرد منهم
— صراحة — على القبيلة وهي وحدة البنيان الاجتماعي، وأساس من أسس
الحياة فيه، فإذا فريق من الشعراء الصعاليك الذين أثروا التبرؤ من النموذج
القبلي، أصرّوا على الاغتراب عنه، وحاولوا تكوين طائفة خاصة بهم بمعزل عنه،
تتلوور فلسفة الطائفة، وينعكس منطق حياتها من خلال ما اقتنعوا به من حدود
ضيقة لمنطق الالتزام في حدود الطائفة والصراع في سياق القبيلة، فراحوا
يرسمون صوراً إيجابية وسلبية لما يرونه شائعاً عبر واقعهم، فكان عروة بن
الورد زعيمهم الشعبي قادراً على بلورة الصورة المثالية لشخص الصعلوك،
وكيف يبدو — من خلالها — ملتزماً بقضايا رفاقه، إذ لا يكاد يستقل عنهم، ولا هو
ينفصل عن فكرهم، حتى بدا قريباً من منطق الشاعر القبلي حين ينضوي راضياً
تحت لواء القبيلة فيقول عروة :

إني امروء عافى إبلئى شركة وانت امروء عافى إنائك واحد
أفرق جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد^(١)
وعلى هذا النحو كان تحرك الشاعر الجاهلي في كثير من مساحات الصراع
التي طرقها شعره، حتى بدت صورة متداخلة مع صور الالتزام، وهنا كان للقبيلة
دورها في تأكيد هذا الالتزام من منطقتين :

أ- منطق تربوي فرضته القبيلة على أبنائها، حين أعلنت احتفاءها بهم منذ
ولادتهم التي بشرت بنبوغهم الشعري، مما ترجمته القبائل فيما تقوم به من

(١) الأغاني ٧٤/٣.

تبادل التهاتي، وإقامة الولائم والاحتفالات في مندييات القوم استبشاراً بنبوغ شاعر تؤهله قدراته لأن يكون لسان القبيلة يعبر عنها، ويتبنى قضاياها، ويلتزم بدستورها، ويدود عنها، وما كان هذا كله إلا ترجمة دقيقة لإيمان القبيلة بأن جرح اللسان لا يقل خطراً ولا عنفاً أو مرارة عن جرح اليد — على حد تعبير امرئ القيس — وأن الشعر هو الديوان الأصيل التي تلتقي فيه آمالها، وتتبلور مشكلاتها وتصور آلامها، وأن القول ينفذ ما لا تنفذ الإبر كما صورته الأخطل الأموي، وقريب منه جاء ما عكسه تحليل الجاحظ وابن سلام لشخصية العربي الذي لم يبك إلا من هول الهجاء، وأساسه — بالطبع — كان الكلمة، حيث يتعامل من خلالها الشاعر بادناً منها ومنتهياً إليها.

ب- منطق جزائي فرضته القبيلة على كل من يشق عصا الطاعة، أو يتمرّد عليها من الأبناء، فلا يبقى أمامه إلا أضيق السبل جزاء عقوقه وتجاوزاته، وعندها يهدد بالخلع القبلي، أو سحب (الجنسية القبيلة) منه، أو سحق هويته، مما يشين تلك الهوية، أو يهددها بالضياح والسقوط، وهو ما يؤدي به إلى الضياح في تيه عميق لا يعرف له نهاية ولا يكاد، إلا أن يقع في جوار قوم آخرين يستغيث بهم أجاروه أو رفضوا الإجارة، وعندئذ يفقد ميزة الانتماء إلى طبقة الأحرار من سادة القبيلة، أو يتحول — على أقل تقدير — إلى فئة الموالى ممن يلتمسون لأنفسهم ضرباً من ضروب الحياة ائمتواضعة في ظلال القبائل المجيرة لهم بحق الولاية أو الإجارة.

في مقابل هذين المنطقين وجد منطق ثالث بدا فيه الشاعر القبلي شديد الاتساق مع بعض المبادئ القبلية، شديد الالتصاق بها، دائم الحرص على الذود عنها، بل قد يندفع في بعضها إلى درجة من الإسراف، حتى يتجاوز به الحد الشائع بين أبنائها، هو إسراف جعل تلك المواقف تتجاوز أطرها القربية الجزئية لتتسع إلى دوائر علمة، قد تصبح مضرِباً للأمثال، على نحو ما يلتقنا عند حاتم الطائي، وقد ضرب به القوم المثل في الكرم حتى قيل " أكرم من حاتم "، حيث راح يبلور فلسفة حياته من خلال منطق "

اللذة المتميزة " التي وجدها في مشهد العطاء دون سواه، فكانت متعة الكرم أساساً لفلسفته ودافعاً لعطائه بلا حدود .. وفي كل مراحل حياته غلبت عليه تلك المتعة، حتى سقطت أمامها كل صور اللوم التي رفضها في مثل قوله :

فَقَنِمَا عَصَيْنَا الْعَذَابَ وَسَلَطْتَ عَلَى مُصْطَفَى مَالِي أَنُمِلِيَ الْعَشْرُ^(١)

ولم ينس حاتم أن يختار لنفسه من بين شرائح الحياة الاجتماعية ومواقفها ما بدا متسقاً مع طبيعته، فلم يستتف أن يسرف فيه، أو أن يتملأ في تصويره، طالما حقق له المتعة التي أحسها، ولو كان قد أحس تلك المتعة في البخل لقطعها، على نحو ما عرف عن " ماذر " في المثل المشهور عنه " أبخل من ماذر "، أو ما عرف عن " عرقوب " في إخلاف الوعد، والإخلال به. ولو أن حاتماً وجد متعته في الخمر لأخلص في تصويرها على نحو ما كان من طرفه بن العبد، والأعشى، وعدي بن زيد وغيرهم من شعراء العصر، ولكنه الاختيار الذي يبدو سمة أساسية يتسم بها ذلك الالتزام، هو اختيار يأتي لصالح الإبداع الفني بالضرورة، إذ الأمور لا تفرض على الشاعر قهراً، بل يبدو للذات المبدعة فيها منطلق واضح، فالشاعر يختار شريحته، ثم يجعلها موضوعاً لفنه، وعلى أساس الاختيار يبلور موقفه، طبقاً لما اقتنع به من سلوكيات ومواقف اجتماعية، بدليل تلك اللوحات المختلفة، والألوان المتنوعة التي رأيناها عبر طبقات المجتمع المتعددة، على نحو ما بدا من حس القبيلة لدى زهير وعمرو، ثم صور الحس الطائفي المتمرد لدى الشعراء الصعلانيك، ثم ما كان من حاتم حين صور نموذجاً هائلاً وهادفاً من نماذج الاتساق الفردي مع الأصوات القبلية، وبقيت طبقة العبيد في مجتمع القبيلة تتحسس طريقها في حذر وحرص شديدتين بحثاً عن اللسان المعبر عنها، بما قد يحيلها إلى ثورة عاتية، رفع رايتها غنرة بن شداد العبسي بشكل بارز ومتميز، فحاول أن يرتقي بها، وأن يتجاوز من خلالها صراعات العبودية المؤلمة، فالتقى في روع أبنائها ضرورة التسليح بأصوات بالفرسان، سعياً وراء حريتهم المفقودة، وطموحاً إلى مكتة مرموقة — نسبياً — في

(١) ديوان حاتم الطائي (تحقيق الدكتور عادل سليمان جمال)، ٨٧.

سباق المجتمع الرفض لهم، ولذا راح عنزة يشهد الفرسان على ما هو بصدده من
صراعات النفس إزاء القبيلة :

هَلْ سَأَلْتَ الْخَيْلَ يَا بَنَةَ مَلِكٍ إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
إِذْ لَا أَزَالُ عَلَى رَحْلَةٍ سَلِجٍ نَهْدُ تَعَاوُرَهُ الْكَمَاسُ مُكَلِّمٍ
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ لَوَقِيعَةٍ أَتْنِي أَغْشَى الْوَعْيُ وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَقَمِ^(١)
وهو ما طرح له نظيراً موجزاً حين وزع مشكلته عبر نسبه من أبيه وأمه قفلاً:
بَقِيَ امْرُؤٌ مِنْ خَيْرِ عَبَسٍ مَنْصَبَا شَطْرِي، وَأَخْمِي سَقَرِي بِالْمَنْصَلِ

ومع هذه الألوان المختلفة من صور الصراع والالتزام القبلي والبطني، تظل
صنغ شعراء العصر رهناً بمدى شيوعه بينهم، فإذا بالشاعر الجاهلي لا يتوانى عن
ذكر القوم كلما عن له موضع للاستشهاد بهم، أو من خلالهم، فطى المستوى الفردي
أعلن عنزة ما أعلنه من خلال الفرسان في القتال - كما رأيناه - وعلى المستوى
الحربي الجمعي أعلن عمرو موقف قومه من خلال الاستشهاد بقبيل معد بن عذنان،
كما أعلن زهير موقفه الصريح من قضية السلام من خلال تنكير قبائل عبس ونبيان
بما ذاقه أبناء العصر من ويلات الحروب، على نحو ما رصدته قوله في رسالته إلى
الأحلاف مهتداً ومتوعداً من خلال حرص الأئمة على بقاء الجماعة:

وَمَا الْحَرْبُ إِلَّا مَا عَلِمْتُمْ وَنَهْتُمْ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالْحَدِيثِ الْمَرْجَمِ
مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا نَمِيمَةً وَتَضُرُّ إِذَا ضَرَبْتُمُوهَا فَتَضُرُّ
وعلى نفس الصعيد من الاستشهاد القبلي كان ما ذهب إليه حاتم في فلسفة حياته:
وَقَدْ عَلِمَ الْأَقْوَامُ لَوْ أَنَّ حَقِيمًا أَرَادَ ثَرَاءَ الْمَالِ كَانَ لَهُ وَقْرُ
وكذا كان موقف الصطوك في إطار طائفته التي يعتد بانتمائه إليها على
غرار ما قاله تأبط شراً :

(١) ديوان عنزة وشرح المطلقات (معلقة عنزة بن شداد)، ص ٢١٥.

بُني زعيمٌ لئن لم تتركوا غلّي أن يسأل القومُ عني أهل آفاق
لن يسأل الحيُّ عني أهل معرفة فلن يُخبرهم عن ثابتٍ باقٍ
وكانَ للشاعر - ليا كان موقعه الطبقي - يلجأ إصدار المعلومة بلا شهود أو توثيق،
وإذا بالتوثيق لا يتم إلا عن طريق القبائل أو الأقوام، أو حتى الطوائف المتمردة،
لستكمالاً لصورة الالتزام في درجاتها المختلفة ومستوياتها المتنوعة، إذ لم يكن هذا
التنوع - في صورته الدقيقة - إلا تصويراً لمنطق الاختيار الإيجابي في الفن، كخطوة أولى
لابد أن تسبق مشاهد الصراع ومنعطفت التمرد، التي يعيشها الشاعر في إطار مسلكه
الفني وموقعه الاجتماعي الذي يتسق معه، أو لا يتسق، في أي من المراحل أو
الأحوال.

[٢] من التشتت الوثني إلى التوحيدية

ومع انبلاج نور الإسلام على الجزيرة العربية، ومع تحول الحياة الجاهلية بقيمها السلبية والإيجابية إلى حياة إسلامية جديدة تتغير أشكال الالتزام وصيغ الصراع، وتتحول المسألة من مجرد صورة قبلية إلى أنماط أخرى منه، نستطيع أن نطلق عليه التزاماً "عقائدياً"، وأن نتعرف عليه من منطقتين :

أولهما : منطق روحي ديني بدأت الجزيرة تتعرف عليه لأول مرة، فانتشر بين أبنائها، وساد بين قبائلها، فصاغ معالم جديدة في السلوك، وانعكس في مناهج جديدة انعطفت إليها طابع الفكر.

ثانيهما : منطق اجتماعي أساسه التوحد في ظل أمة مؤمنة لا تعرف العنصرية، ولا تفسح للتعصب مجالاً، ولا تؤمن بشريعة الغزو، أو فلسفة البطش، ولكنها بدأت تسير وفقاً لتقاليد جديدة أرساها الإسلام، وأصل لها في نفوس أبنائه.

من هنا بدا " الالتزام العقائدي " - بهذه المعاني - في السيادة والانتشار، ووجد سبيله على ألسنة فريق من الشعراء ممن آمنوا بالدعوة، وصدقوا الرسول ﷺ وآزروه، وحسن إسلامهم، فسجلوا ملامح من التزامهم في سياق موضوعات تقليدية ورثوها من العصر السابق، بين مدح وهجاء ورثاء، وغيرها، وأخلصوا فنهم في رسم صورة إسلامية جديدة للممدوح، خاصة إذا ما تعلق الموقف - مثلاً - بشخص رسول الله ﷺ، وكذلك كان الموقف من المهجورين من خصومه - عليه الصلاة والسلام - من معسكر الشرك القابع في مكة، ثم كانت صورة المرثيين من قادة المسلمين في مسارات متجددة حول الاستشهاد وحركة الجهاد، إذ راح معسكر الشعراء المسلمين يطرح صوراً عديدة يمدحها المعجم الإسلامي الجديد، فنعكس الشعراء من خلالها ما أفادوه من معاني الآيات القرآنية، وما استوعبوه من الأحاديث النبوية الشريفة، وما انتهجوه من صور السلوك الإسلامي، وما قاموا عليه من أمر العبادات والشعائر والقيم الدينية، ثم أضافوا إلى تلك الموضوعات صوراً ومواقف

أخرى أصبحت أكثر استجابة لواقع الحياة الجديدة وإيقاعها، فكانت القصائد القصار، وكانت المقطوعات أكثر شيوعاً في شعر الفتوح الإسلامية. وكانت الغزوات التي خاضها معسكر المسلمين بمثابة جنوة تزيد من حماس الشعراء، وتسهم في ازدهار حركة الشعر، وكانت صورة رسول الله ﷺ مازالت قائمة بينهم تشد من أثرهم، على نحو ما صورته كعب بن مالك الأنصاري في قوله يوم الخندق:

وكان لنا النبي وزير صدق به نكلو البرية أجمعينا^(١)

وما كان من قول حسان :

وقال الله : قد أرسلت عبداً يقول الحق إن نفع البلاء

شهدت به فقوموا صدقوه فقلتم : لا نقوم ولا نشاء^(٢)

وعليه ما كان من قول كعب بن زهير :

إن الرسول لنور يستضاء به مهنّد من سيوف الله مسلول^(٣)

وكان من الجديد في صور الالتزام ما عرضه بعض الشعراء ممن حسن إسلامهم من دعوة إلى الدخول في الإسلام، على نحو ما صنع كعب بن زهير بعد أن منّ الله عليه بالإسلام، وبعد اعتذاره للنبي ﷺ، ومدحه إياه بقصيدته اللامية المشهورة (البردة)، إذ راح بعدها يدعو قومه قتلاً في منظومة أخرى :

رحلت إلى قومي لأدعو جنّهم إلى أمر حزم أخمّته الجوامع

سأدعوهم جهدي إلى البرّ والتقوى وأمر العلا ما شايئني الأصابع

فكونوا جميعاً ما استطعتم فإبه سيلبسكم ثوباً من الله واسع

فإن أنتم لم تفعلوا ما أمرتكم فأوفوا بها إن العهود ودائع^(٤)

وكان من هذا الشعر الدفاعي الملتزم ما ظهر لدى بعض الشعراء في مشهد إرهابات مبكرة للنقيضة، ولكنه بدا محكوماً بالسلوك الإسلامي القويم، مما حفز

(١) ديوان كعب بن مالك، ٢٧٩.

(٢) ديوان حسان بن ثابت، ٢٠.

(٣) ديوان كعب بن زهير، ٨١.

(٤) المصدر نفسه، ٨١.

الشاعر المسلم إلى عدم التجاوز في الرد على خصوم الدعوة، فلم يكن يتورع عن الهجوم في صورة ردود على ما بدأوه من عدوان، وما اصطنعوه معه من معترك، فيكيل الصاع صاعين ضد الشاعر المشرك، ويرد الضربة بأقوى منها، فقد استطاع حسان بشهادة رسول الله ﷺ أن يشفى ويشتفى من شعراء المشركين، في الوقت الذي نظم فيه كعب بن مالك فقال وأحسن، وكذلك كان عبدالله بن رواحة حيث قال فأجاد.

وبذا استطاع الشاعر المسلم أن ينال من المشركين، وأن يُعَرِّضَ بهم كلاماً عَرَضُوا به أو بقومه، على المستوى العقائدي والقيمي، وليس الغنصري أو الخلقي.. ولكن الملاحظ أن مدرسة الإسلام ظلت محكومة بسلوك شعرائها الدفاعي، حيث جاء شعرها - في مجمله - رداً على العدوان تنفيذاً أميناً لدستور الإسلام، والتزاماً بأخلاقياته الرفيعة، [فَمَنْ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ] وطبقاً للقاعدة الإسلامية التي دعت إلى عدم المبادأة بالعدوان، لأن [اللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ]، ولذلك استنثت الآيات القرآنية من الشعراء فئة حسن إيمانها [وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا] وآخذت المعتدي على جريمة عدوانه [وسيقلم الذين ظلموا أي مقلب ينقلبون].

هكذا بدا سلوك الشاعر المسلم بريئاً من منطق المبادأة بالعدوان، أو الميل إلى البطش على منهج خصومه، بقدر ما بدا محكوماً بالطابع الإسلامي الجديد الذي صَّرح بمثله حسان في قوله لأبي سفيان بن الحارث معاتباً، وساخرًا، ومتهكماً، وهاجياً، رداً على هجائه:

هَجَوْتُ مُحَمَّدًا فَأَجَبْتُ عَنْهُ	وعند الله في ذاك الجزاء
أتهجوه ولست له بكفء	فشركمما لخيركما الفداء
هَجَوْتُ مَبَارَكًا بَرًّا حَنِيفًا	أَمِينَ اللَّهِ شَيْمَتَهُ الْوَفَاءُ ^(١)

حيث بدأت المعاني الدينية تتسرب إلى عمق القصيدة، وتتكشف معالمها من

(١) ديوان حسان بن ثابت، ٢١.

خلال عطائها، وتسود ظلالها عبر ذلك السلوك الإسلامي المتدفق الذي يحيل من خلاله الشاعر تكسبه الموروث عبر العصر السابق (لدى أمراء الغساسنة) إلى احتساب للأجر من عند الله تعالى، وانتظار للثواب الأخروي، الأمر الذي دفعه إلى التضحية بأعلى ممتلكاته دفاعاً عن ممدوحه، وأملًا في نيل الثواب من الله وحده :

فإن أبي ووالدة وعرضي لعرض محمد منكم وقاء
ومن ثم راح شعراء عصر المبعث يأخذون من مبادئ العقيدة مادة جديدة
لفنهم، يطرحون ما يطرحونه من باب الرغبة في نشر الدين، أو الصدق في
الانتصار له، أو الاطمئنان إلى مساندة الرسول ﷺ، أو الدفاع عن أصحابه، فكان
الشعر لديهم — بهذا القياس — وثيقة تاريخية مؤكدة للأحداث، تركت لنا رصيذاً
ضخماً من الوقائع، كما كشفت لنا عن أصدااء تلك الوقائع في نفوس المشركين،
فإذا بأبي سفيان الذي ادعى السيادة في قومه، وراح ينزع رسول الله ﷺ مكانته،
فإذا به يتضاغر ويتضاغل أمره أمام انتصارات المسلمين، ليصبح عبداً — على حد
تصوير حسان — حين يسمه بكل ملامح الجبن والتخايل :

ألا أبلغ أبا سفيان عني — فأت مجوف نخب هواء —
بأن سيوفنا تركتك عبداً وعبد الدار ساداتها الإماء

كما تركت لنا صورة من طبيعة الدفاع الديني، والرغبة الصادقة في نصره
الإسلام، على نحو ما صورته قول كعب بن مالك :

لننصر أحمداً والله حتى نكون عبادة صدق مخلصينا
ويعظم أهل مكة حيث سلروا وأحزاباً أتوا متحزبيننا :
بأن الله ليس له شريك وأن الله مولى المؤمنين^(١)

وبذا تظل مسيرة الشعر في تلك الاتجاه الإيجابي قلادة على طرح المواقف
ببسر وسهولة، مما حدا بالشعراء إلى الإكثار من لغة التقرير، والأخذ بمنطق

(١) ديوان حسان بن ثابت، ٢١.

الوضوح وبساطة اللغة، وهو ما نأى بهم عن منطقة الضعف الفني للمزعومة^(١)، ليقودهم إلى منطقة أخرى قوامها الدقيق تلك الاستجابة الواعية الأمانة لواقع الحياة الجديد، وكشف درجات إيقاعها المتميز، وهو أمر دفع الشعراء دفعا إلى عدم الإكثار من التصوير، أو القصد إلى الإيغال فيه، أو العمد إلى تكثيفه، إلا فيما ورد من قصائد محدودة أتشدوها في فترات الاسترخاء من هول الحروب وزحام الغزوات، وما أظنها إلا كانت قليلة على مدار العصر الأول لحركة الجهاد الإسلامي.

وكان من نتائج الاستجابة التلقائية لإيقاع الحياة الجديدة أن كثرت الارتجال في نظم الشعر، خاصة ما تعلق منه بتصوير الحروب، وعلى كثرة ما انتشر في هذا الشعر من تقريرية الأداء ومباشرته يظل علامة غير دالة على أي من صور القصور في ملكات الشعراء، ولا يصح أن يعد مؤشرا إلى نمط من محدودية الخيال لديهم، ذلك أن أصحاب المقطوعات هم أنفسهم أصحاب الطوال من القصائد، وأن أصحاب التقارير المباشرة هم أنفسهم أصحاب الصور المطروحة بين طيات القصائد، فربما التقى التصوير بالتقرير في القصيدة الواحدة، خضوعا بذلك لطبيعة الموضوع الذي يعالجه الشاعر، واتساقا مع طبيعة المعطيات التي يملئها عليه واقعه الجديد.

ومع التزام شعراء عصر صدر الإسلام بحدود الفكر العقائدي لم يكن مطلوباً منهم أن يفلسفوا هذا الفكر، وهو مازال في مهده، وهم ما زالوا — أيضاً — في منطقة التلقي، ولم يتجاوزوا كثيراً مرحلة الدهشة والانبهار أمله، إذ كانوا يحرصون على فهمه وتطبيقه قولاً وسلوكاً، ومن هنا لم تظهر فلسفات إسلامية واضحة لدى شعراء تلك الجيل، بل بدت لديهم شدة الحرص والصراحة فيما أخذوه من مواد الدين الجديد ومعجمه، كما بدا الشاعر منهم واضحاً في أساليبه، متفهماً لكل ما يدور حوله من قيم وفكر يتطرق بأصول العقيدة، ومن هنا بدا المعجم الإسلامي في دواوين الشعراء محكوماً بتلك البساطة، متميزاً بذلك الوضوح الذي كثر فيه الحوار حول شخصية

(١) على غرار ما تردد في مصادرها النقدية وبعض الدراسات المعاصرة من أن الشعر قد أصابه الضعف مع مجيء الإسلام (انظر تفاصيل القضية في كتابنا أشكال الصراع، ج ٢).

رسول الله ﷺ، وتصوير طبيعة دعوته، وما يتعلق منه بالوحي وحقيقة الرسالة، وقضية التوحيد، وصفات ﷺ وانتصارات المسلمين، وتأييد الله - تعالى - لهم بملائكته في حروبهم، أو حتى بعوامل الطبيعة التي يسخرها الخلق - سبحانه - لتقضي على معسكر الشرك، على نحو ما كن في غزوة الأحزاب، وما صورته كعب بن مالك - أيضاً - إذ بدا معترفاً بفضل الله على المسلمين، واقعياً في تصويره، واقفاً بملائته عند حدود المعجم الإسلامي بشكل مباشر :

كَمَا قَدْ رَدَّكُمْ فَلَا شَرِيدَا بِغِيظِكُمْ خَزَايَا خَائِبِينَا
خَزَايَا لَمْ تَنَالُوا ثَمَّ خَيْرَا وَكَدْتُمْ أَنْ تَكُونُوا دَامِرِينَا
بَرِيحٍ عَاصِفٍ هَبَّتْ عَلَيْكُمْ فَكُنْتُمْ تَحْتَهَا مُتَكَمِّهِينَا^(١)

إذ بدا الشاعر شديد الالتزام - أيضاً - بما صورته النص القرآني لأحداث تلك الغزوة، وما كان من نتائجها لصالح المسلمين، حيث كفاهم الله القتال، وأرسل على المشركين من الرياح ما عصف بهم عصفاً :

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَلَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا^(١٠) إِذْ جَاءَكُمْ مِنْ فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الْأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا^(١١) هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُؤْمِنُونَ وَزُلْزِلُوا زِلْزَالًا شَدِيدًا^(١٢) إِلَى أَنْ [وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغِيظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيًّا عَزِيزًا^(١٣) وَأَنْزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُمْ مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِنْ صَيَاصِيهِمْ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقًا تَقْتُلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقًا^(١٤) وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَمْ تَطْوُوهَا وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا^(١٥)].

فمن منطق الالتزام العقائدي، ومن منظور الصديق الأخلاقي راح الشاعر

(١) ديوان كعب بن مالك، ٢٧٩.

(٢) سورة الأحزاب، ٩، ١٠، ١١.

(٣) سورة الأحزاب، ٢٥، ٢٦، ٢٧.

المسلم ينظم شعره من واقع تلك السياقات الحربية، حتى ترك لنا رصيذاً ضخماً من الأحداث الجسام التي عاشها المجتمع الإسلامي في خضم معركته مع خصومه، وخاضها المسلمون مع معسكر المشركين، ورسم الشعراء كثيراً من المشاهد الدامية التي عاشتها ساحات القتال على أرض الواقع الإسلامي، وبدأت تلمع في الأفق مدرستان فنيّتان متميزتان تتجاوران في صراع متواصل حول رواسب الجاهلية وتعاليم الدين الجديد :

أولاهما : مدرسة المدينة التي التف شعراؤها حول الرسول ﷺ، مؤيدين له، ومناصرين لدعوته، وداعين معه إلى الإسلام ومنتصرين لكل قضاياءه، يتزعمهم حسان بن ثابت - شاعر الرسول ﷺ، وكعب بن مالك الأنصاري، وعبدالله بن رواحة، وكان لكل منهم مكانته المتميزة من نفس الرسول ﷺ، فكان حسان شاعره الأثير، وكان ابن مالك واحداً من النقباء الذين وقع عليهم اختيار الرسول ﷺ في صلح الحديبية، وكان عبدالله ممن خاضوا المعارك، وأسندت إليهم رايات القيادة، ورفع اللواء في غزوة مؤتة بعضديّة بعد قطع زراعته - بعد مقتل جعفر بن أبي طالب - وهو يرتجز، فيحارب بلسانه وسيفه معاً، وكان كل من هؤلاء الشعراء لا يعرف التخاذل، أو الضعف، أو التراجع في تبني قضاياء الدعوة على الصورة التي اقتنع بها، والتزم بالانتصار لها من خلالها، وإن اجتمعوا التقى جمعهم حول الحروب اللسانية التي أشعل الشعر جذوتها، خاصة من جانب مدرسة الشرك في مكة. وقد وزّع شعراء تلك المدرسة فنهم من حيث الشكل إلى مستويين : في واحد منهما بدا الالتزام بالشكل التقليدي طابعاً غالباً، لاسيما في الموضوعات الموروثة عبر الرحلة الجاهلية للشعر مثل المدح والرثاء والهجاء والفخر، وفي ثانيهما أكثر الشعراء من النظم في إطار المقطوعات اتساقاً مع سرعة إيقاع الحياة الجديدة، على نحو ما تجسد في شعر الحروب والغزوات، دون أن يعني هذا - كما قلنا آنفاً - قصوراً في معالجة

الفن، أو عجزاً عن التصوير، خاصة أن المقطوعة كتبت وليذا شرعياً للعصر الجاهلي ذاته، فبدأت أختاً للقصيدة منذ المرحلة الأولى من مراحل التاريخ الأدبي، وصحبتها عبر مرحلة التطور والنضج والاكتمال دون تراجع أو انسحاب من ميدان الإبداع الشعري إلا بمقدار اتساقها مع تجارب الشعراء التي صدروها عنها.

وثابتهما : مدرسة مكة التي ظل شعراؤها شديدي التمسك بالقديم شكلاً ومحتوى معاً، فلم يتحول أبناؤها عن وثنية آباءهم على المستوى الفكري، ولم تتغير عقائدهم، بل ظلوا متشبثين بها، بشكل غلب عليه الجمود والنمطية والتخلف، الأمر الذي انعكس على الصورة الكلية للقصيدة من ناحية، وعلى تفاصيلها وجزئياتها من ناحية أخرى، فبدأ الالتزام الفني وقد سار في خط متواز وبشكل دقيق مع الالتزام الفكري، وراح الشعراء يترجمون سلوكهم الوثني في إطار الفن فرفضوا التجديد جملة وتفصيلاً، وظلوا مشدودين بألف قيد إلى القيم في الفن والفكر والعقيدة على السواء^(١).

(١) لمزيد من التفاصيل حول طبائع المدرستين وما أصابهما من تحول في حركة الشعر في فتح مكة، يراجع كتاب الشعر الأموي .. دراسة في البيئات، للدكتور خليف.

الفصل الثاني

بين السياسي والحضاري

- ١ - تحولات سياسية (صراعات الأحزاب والفرق).
- ٢ - الإيقاع الحضاري (الأطر النمطية وصور التجديد).

[١] تحولات سياسية (صراعات الأحزاب والفرق)

تمتد مشاهد الصراع مع امتداد الحركة الأدبية على مدار العصور المتلاحقة، ويصيبها من التغير والتحول ما أصاب الشعر ذاته فناً جمالياً، وإذا بالجانب السياسي يطرح أبعداً جديدة في بينات الشعر مع مطلع عصر بني أمية^(١)، في وقت شهدت (الإمبراطورية) الإسلامية حدوداً واسعة امتدت بينها شرقاً وغرباً، مما لم يكن للعرب به عهد من قبل، إذ تعدت الأمصار الخاضعة للدولة الجديدة الفتية، واتسعت مجالات الحياة، وتنوعت طبائع الحضارة الفارسية، فكان غريباً - إلى حد بعيد - عن روح الإسلام غرابته عن مجتمع القبيلة القديم وشيخها غير المتوج، واتجه المجتمع إلى صياغة مجموعة من الصراعات العاتية التي بدأت تقض مضاجع للخلافة الأموية، وترهق الخلفاء والرعية، فتعددت الفرق السياسية، وبقدر تعددها برزت صور متنوعة من الالتزام، تبلور بعضها في نمط جديد يعد إلى الأذهان إحياء نمط الالتزام " القبلي " الموروث من لدن الجاهلية، أو يطرح بعضاً من جوانب الالتزام " العقائدي " في عصر صدر الإسلام، ربما ليضيف إليها ضروباً أخرى جديدة من تداعيات الصراع السياسي بالدرجة الأولى، وهو - أي الالتزام السياسي - ما لم يقل خطراً عن صور العصبية القبلية التي طويت صفحاتها مع مجيء الإسلام تحت قانون الكتاب الحكيم " إن أكرمكم عند الله أتقاكم ". وفي ظل منطق رسول البشرية عيه الصلاة والسلام " ليس لعربي فضل على أعجمي إلا بالتقوى "، فإذا بتلك الصفحة تستعيد سيرتها الأولى لتتجلى فيها خطوط أموية جديدة، وبدلاً من أن يلتئم شمل الدولة الإسلامية على نحو ما أراده لها الفاروق - رضي الله عنه - حين حبس الحطيئة، ثم عفا عنه بعد أن اشترى منه أعراض المسلمين، وهو ما استمر فيه عثمان رضي الله عنه حين حبس ضابئ بن الحارث البرجمي على نفس القياس، ومن واقع نفس المنطق،

(١) وقد مال نالينو إلى دراسة تلك المرحلة تحت مسمى الآداب العربية إشارة إلى تعدد بينات الشعر وشيوع ظاهرة التخصص الفني والبلي.

فبدلاً من مواخضة الشعراء على تخطيهم منطقة " التزام " الشاعر المسلم في سلوكه، وتعرضه للأعراض سباً وتجريحاً وقذفاً، وجدنا العصر الأموي يشهد حركة إحياء شاملة لكل ما شهدته حياة السلف منذ العصر الجاهلي، وهي حركة بدا أخطر ما فيها عودة جذعة إلى تلك العصبية التي تقبلتها إلى ساحة الحياة الأموية من جديد، لاسيما في إقليم خراسان الذي تحول إلى بؤرة احتواء لصور تلك العصبية، وشهدت المنطقة الواسعة تدهوراً خطيراً في العلاقات السياسية، وعاشت تفككاً رهيباً، وعانت حركة ردة عنيفة أساسها سطوة ذلك الحس القبلي الذي أكثر الشعراء من معاودة النظم على نهجه. حتى بدا شعر العصبية موضوعاً متميزاً في ذاته ومميزاً لتلك البيئة. ويطفو الجديد في عصر بني أمية - بقياس التزام شعرائه - من خلال مستويين بارزين :

أولهما : يعكسه ما شهدته الساحة الأموية ذاتها من تحذية في أنماط الفرق التي اتخذت من طابع الجدل وأساليب المساجلة والمناظرة والاحتجاج والخطابة سبلاً لدعم آرائها، وتأكيداً لمذاهبها السياسية، ونشر أفكارها، لتعكس بذلك رغبة أبناءها في الانقضاض على الحكم، والترفع على عرشه إن استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، فهناك فريق الشيعة الذي لم يخلد أبناؤه إلى راحة، ولم يعرفوا هدوءاً، بل وجدوا سبيلهم للممتدة في استمرار المقاومة، ومنلاوة الخلافة الأموية، طموحاً إلى النيل منها، وربما أملاً في إسقاطها، وسلب الحكم - كحق مقتصب منها - من البيت الأموي، وإعادته إلى نصابه الصحيح من البيت الطوي، وراح فريق من غلاة الشيعة ومتطرفيها يسرف في الدعاية لمبادئهم، ويضخم ما يعرضه من قضاياهم، وأخذتهم العزة، فبالغوا في طرح تلك المبادئ أشد المبالغة، وبدلاً من وقوفهم عند حدود دائرة الالتزام السياسي، أو معالم النظرية السياسية حول مفهوم الخلافة والإمامة راحوا يعرضون مبادئ الحزب ممزوجة بآراء غريبة بدأت تتعرض لمواقف دينية، على نحو ما ذهبوا إليه من أقوال تتعلق بفكرة الوصية، أو رجعة الأئمة، أو عصمتهم من الخطأ والنسب، أو تأليه الإمام، أو تناسخ الأرواح، أو المهدي المنتظر، إلى جانب ما اقتنوا إليه من تجريح لخلافة أبي بكر وعمر رضي الله عنهما.

واتخذ فريق الشيعة - شأن بقية الفرق السياسية - من الشعراء أبواق دعاية، تروج لمبادئهم، وتحمل عبء نشرها، وتتبنى الذود عنها، وتقصد إلى إفحام خصومها، ولعل هذا الفريق من الشعراء وجد قناعاته فيما هو بصدد من إيمان قوي بمبادئ وأفكار لم يشأ أن يتحول عنها بحال، بقدر ما أثره من الدعاية لها بشكل مطرد، حتى وجدنا من أسماء الشعراء ما بدا شديد الاقتران باسم الحزب، يعكس تصورات أبنائه، سياسية كانت أو فكرية أو عقائدية، فراحت تلك الطائفة تنهض بالدعاية للحزب، وتسير على نهجه، على نحو ما نعرفه من أمر الكميت بن زيد الأسدي الذي ضحى بكل طموحاته وآماله في سبيل دعم القضية التي التزم بها إزاء الشيعة، حتى نظم فيها هاشمياته المعروفة، فكانت علامة دالة على حبه الصادق لآل البيت، وتنصيبه من نفسه محامياً يذود عنهم من خلالها، إلى جانب ما انتشر في ديوانه " الهاشميات " من شعر مذهبي يدور في نفس السياق من أشكال الصراع مع بقية الفرق، ويهيم عليه سلوك الشاعر الملتزم تجاه حزبه فحسب، وتكملة عدوانيته الصريحة التي يجسدها تشكيكه الدائم في حق الأمويين في وراثة الخلافة دون أهلها الحقيقيين (يقصد بذلك العلويين بالطبع).

لم يقف دور الشاعر الشيعي عند حدود الانتصار للمبادئ، بل أخذ على عاتقه عبء نشرها، وحتمية إذاعتها بين الأمصار المختلفة، وعلى نحو ما كان من الكميت - أيضاً - حين راح يستحث أهل " مرو " على الثورة، كرد فعل لما كان من تولية " خالد القسري " لأخيه " أسد " على " خراسان " فيقول الكميت غاضباً ومنصفاً للشيعة، ومتهماً الأمويين بالضلالة والتعدي على حقوق المسلمين في الحكم :

ألا أبلغ جماعة أهل مرو	على ما كان من نأى وبُعد
رسالة ناصح يُهدي سلاماً	ويأمر في الذي ركبوا بجدّ
فلا تهنوا ولا ترضوا بخسف	ولا يغرركم أسدٌ بعهد
وإلا فلرفعوا الرايات سوداً	على أهل الضلالة والتعدي ^(١)

(١) وكأنما قصد إلى استكمال مقولته في سخريته من بني أمية وتوالي الخلافة فيهم :
وقالوا ورثناها أبائنا وأمنّا وما ورثتهم ذاك أم ولا أب

لعله يكاد يذكرنا — مع اختلاف الموقف العقائدي — بما كان من منطق ذلك الالتزام القبلي الذي بدا فيه لقيط بن يعمر الإيادي ناصحاً ومرشداً لقومه، حين أرسل إليهم صحيفته المشهورة محذراً إياهم من جند كسرى ومخادعتهم، وكان استهلالها لديه :

سلامٌ في الصحيفة من لقيط إلى من بالجزيرة من إياد^(١)

ويكثر حديث الكميت عن تشيعه، ويشيع دفاعه الدائب عن آل البيت، ويزداد تأكيد انتمائه إليهم، على نحو ما سجله عبر سياق باقيته المشهورة التي نظم في مطلعها بيته المشهور أيضاً :

طربتُ وما شوقاً إلى البيض أطربُ ولا لعباً مني، ألو الشيب يلعبُ؟^(٢)

وفي أعقاب هذا التقديم راح يعن مصدر ذلك الطرب، مؤكداً :

ولم تلهني دارٌ ولا رسمُ منزلٍ ولم يتطربني بَنانٌ مُخَضَّبٌ
ولكن إلى أهل الفضائل والنهي وخير بني حواء، والخير يُطلبُ
بني هاشم رهط النبي فإتني بهم ولهم أرضى مراراً وأغضبُ

فإذا بالشاعر يعن التزامه بتلك الصورة المباشرة الصريحة، وفيها بدا جريئاً شديد التمسك بمبادئه، مضحياً في سبيلها بكل ماضيه وذكرياته التراثية، دون أن يأخذ بذلك المنحى العدائي الذي رده بعض متطرفي الشيعة حول خلافة أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، بل بدا حريصاً غير مسرف^{شذوي سور الأبيات} ولا مسف في موقفه من أي منهما، حتى إذا نفذ إلى تسجيل موقفه الخاص راح يؤكد ما ذهب إليه زيد ابن علي من جواز إمامة المفضل في وجود الأفضل، فأقر بذلك صحة خلافة أبي بكر وعمر، حيث قال موزعاً موقفه بين الحب والانتماء من ناحية، وبين الاعتراف والإجلال لمكاتبتي الخليفين من ناحية أخرى :

أهوى علياً أمير المؤمنين ولا أرضى بشتم أبي بكر ولا غمراً

(١) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي (ت إبراهيم العطية) ١٥.

(٢) ديوان الكميت (نشر جامعة بغداد)، ١٨٧/١.

وبذا راح الكميت يستكمل دائرة تشيعه، ويعكس مزيداً من التزامه في رثاء قادة الشيعة وبكاء أئمتهم، مما زاد من سخطه على الأمويين، وصور ضيقه بهم، فاستمر في إعلان العصيان ورفع راية التمرد، وشاركه في ذلك بعض من شعراء العصر، على نحو ما تردد في بعض المرويات حول موقف كثير بن أحمد الخزاعي الذي عُرف بتشيّعه من واقع التزامه في شعره المدحي والسياسي.

ولم تكن الشيعة الفرقة السياسية الوحيدة التي أفسحت لها الحياة مجالاً للحركة، أو طرحت أمامها محاولة الإخلال بأمن الدولة الأموية، بل ظهرت أيضاً فرقة الزبيريين التي أعلنت استيائها من استبدادية الحكم الأموي، وحولت أن تلتمس لأقطابها نصيباً من حكم المسلمين، وراح شعراؤها يعرضون آراءها من منطق عقلي وعاطفي معاً، بدا ممزوجاً بالحنين إلى ماضي الخلافة الإسلامية في المدينة المنورة عاصمة مقدسة لها، منذ تمركزت فيها خلافة الراشدين - رضوان الله عليهم - وتزعم الحركة في الحجاز على مستوى التنظير والتمرد عبدالله بن الزبير، وفي العراق كان أخوه مصعب بمثابة جناح آخر للحركة، وتزعم حركة الدعاية للحزب الزبيري عبدالله بن قيس الرقيات الذي بدا ملادحاً وهاجياً من منطق الالتزام، وأيضاً بمبادئ الحزب، والحرص على الانتصار لها، وكشف مزيد من ذلك الالتزام في صور مختلفة لعل أولها بالتقديم ما يبدو في حرصه الدائب على قومه، ودأبه على تحذيره إياهم من التفرق والتشتت أمام صولة الحاكم وعنفه :

حبذا العيش حين قومي جميع لم تفرق أمورها الأفواء
قبل أن تطمع القبائل في ملأ ك قريش وتشتت الأعداء^(١)
وفيها يصرح بكراهيته وبغضه الصريح لأولئك الأعداء الذين راح يكشف
عن حقيقتهم من وجهة نظره الحزبية، ويعرض أسباب بغضه إياهم، وكأنه يستنفر
المسلمين معه في ذلك في نفس القصيدة :
أنا عنكم بني أمية موزو ر وأنتم في نفسي الأعداء

(١) ديوان ابن قيس الرقيات، ٧٤.

ولا يتورع ابن قيس عن كشف أسباب حنقه وغضبه على الأمويين، وكفه يضعهم في منطقة حرجة من إهمالهم المتعمد لمراجعة ما كان من جرائمهم في حق المسلمين، فيسجل أمله في التشفي منهم، ويبرر دوافعه إلى هذا الأمل من منطلق ثلري واضح :

إِنَّ قَتَلِي بِالطُّفِّ قَدْ أَوْجَعْتَنِي كَانَ مِنْكُمْ لَنْ قُتِلْتُمْ شِفَاءً

صحيح أن عبيدالله قد بدا من أكثر الشعراء التزاماً بقضيته، ومن أشدهم عنفاً في سبيل الذود عنها، ولكنه اضطر إلى تهاون مؤقت حين ضاقت به السبل في بلاط الخلافة، فسجل بعضاً من شعره في الأمويين، وبدا قريباً من مسلك الشيعة في باب " التقية " أو المواراة التي لجأوا إليها ضماناً لاستمرارية الحزب وبقاء مبادئه، فلم يبدُ صادقاً في شعره قدر صدقه في الدفاع عن الحزب الزبيرى، لا من المنطلق السياسي المباشر فحسب، بل حتى فيما اصطنعه من تطويع للفضيلة الموروثة في قصيدة المدح العربية القديمة، وما أضافه إليها من أبعاد جديدة نسب إليه عرضها، وتميَّز به، ولم يسجله إلا في مدح عبدالله بن الزبير، وفي أخيه مصعب على نحو ما عرف عن قوله في الأخير :

إنما مُصْعَبُ شَهَابٍ مِنَ اللَّـهِ — تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلُمَاءُ
ملكه ملك قوة ليس فيه — جبروت ولا به كبرياءُ
وهي الصيغة التي أغضبت عبدالملك حين قارنها بقوله في مدحه :

خليفة الله فوق منسبره جفت بذاك الأقلام والكتب
يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب
وهكذا بدا عبيدالله شديد الحرص على الحزب ومبادئه وزعمائه وأنصاره، فسار في ركابهم ملتزماً بقضاياهم، فكان لسان حال الحزب، وأصبح وسيلته الإعلامية الناجعة في تصوير انتصاراته وهزائمه على السواء، فإن مال إلى الأمويين مؤقتاً فمن باب المراوغة أو الاحتيال، وما صاحبها من حرص ودهاء ظهر منه جانب حتى في مدائحه المؤقتة لهم.

ثم تتعدد المشاهد، وتتسع رقعة مسرح الحياة الأموية الصاخب بضجيج الصراع السياسي، وتتبلور فلسفة " الخوارج " كفرقة سياسية متميزة، أشاعت بين المسلمين رؤاها السياسية، وطرحت مبادئها التي راح شعراؤها يذودون عنها — أيضا — حول أسلوب الخلافة، ومنهج قيادة المسلمين دون أن يطلبوها لأنفسهم، ولعلمهم — لذلك — راحوا يطبعون مسلكهم بطابع العنف، لا يرجون حكما ولا يبتغون من وراء نظريتهم دنيا، ولا يسعون خلف عَرَض زائل من زينتها، بل زهدوا فيها، وتجاوزوا الحد فاستحلوا دماء المسلمين ممن لم يؤمنوا بأصول المذهب المؤصل لديهم، وبدا شعراؤهم على نفس القدر من العنف والثورة بعيدا عن عالم العصبية، وبمنأى عن دنيا المطامع السياسية، منذ طالبوا بالألا تقتصر الخلافة على عصبية ما، وأن يترك أمرها شورى بين المسلمين حتى لو وقع اختيارهم على " عبد حبشي مسلم " يتولى أمرهم، إذ المعيار الوحيد لديهم هو مبدأ الشورى والاختيار المطلق. ومنذ خرج الخوارج على عليّ -رضي الله عنه- في قضية التحكيم لم تهدأ ثورتهم، بل سجلوا أعنف صورة من صور التمرد منذ رحبوا بالموت استشهادا في سبيل الدفاع عن المبدأ، وحتى برروا تسميتهم " بالخوارج " من خروجهم في سبيل الله حبا للموت، كما أسموا أنفسهم " الشراة " رمزا لطبيعة ذلك الخروج " الفدائي " الذي باعوا فيه الحياة الدنيا وزخرفها، وسعوا به إلى شراء الآخرة سعيا صورا منه جانباً قول قطري بن الفجاءة :

إلى كم تُعاريني السيوف ولا أرى معاراتها تدعو إلى حَمَامِيَا
أَقَارِعُ عن دار الخلود ولا أرى بقاءً على حالٍ لمن ليس باقيا^(١)
وفي نفس السياق كان ما قاله عمران بن حطان أيضا راثيا أبي بلال بن مرداس، ومصورا موقفه الذي استخلصه من استشهاده في سبيل المبدأ :

لَقَدْ زَادَ الْحَيَاةَ إِلَيَّ بُغْضًا وَحُبًّا لِلْخُرُوجِ أَبُو بِلَالٍ
أَخَازَرُ أَنْ أَمُوتَ عَلَى فَرَاشِي وَأَرْجُو الْمَوْتَ تَحْتَ ذُرَى الْعَوَالِي

(١) ديوان قطري بن الفجاءة، ٧٨.

ولم أني علمت بأن حنفي كحسب أبي بلال لم أبال
فمن بك همة الدنيا فبني لها والله رب العرش قالي^(١)

وقد بدت صيغ الالتزام بالمبدأ عند شعراء الخوارج متميزة عما كانت عليه لدى غيرهم من شعراء الفرق الأخرى المتصارعة، ربما لانعدام المطامع السياسية الخاصة عند أقطاب هذا الحزب أصلاً، فلم يكن سعيهم مرتبطاً بطموحات ذاتية حول الحكم، بقدر ما دافعوا عن الإسلامية كقضية عامة ونظرية يهتمهم أمرها كما يهم المسلمين جميعاً، ومن هذا المنطلق راحوا يطرحون نظريتهم فيها، ثم راحوا يؤصلون لتلك النظرية على أسنة الشعراء — وكذلك كان الخطباء — من منطق الثورة، والاحتجاج، والجدل، والمناظرة، على نحو ما كان وارداً لدى شعراء بقية الأحزاب، وإن بات واضحاً أن شعراء هذا الحزب — بخاصة — كانوا أشد حرصاً على تصوير الواقع النفسي لأبنائه في الدأب على نشر المبدأ والتشبيث به، والزهدي في الدنيا، وما يتعلق بها من طموحات سياسية، أو غير سياسية، وإن ظل مأخوذاً عليهم استحلالهم دماء المسلمين بلا حساب، أو حواجز إلا بمقاييسهم.

وكما تعددت فرق الشيعة بين معتلة ومتطرفة، تعددت فرق الخوارج، وظهر منهم زعماء نسبت إليهم تلك الفرق، على نحو ما نجد من أزارقة وصفريّة ونجدات وإباضية، والتقى الجميع حول قضية شاملة، ومحاور كبرى، تضم أبناء الحزب، وإن اختلفوا حول التفاصيل التي أدت إلى مثل هذا الانقسام الداخلي المتأخر، وربما استطعنا أن نرصد لأبناء هذا الحزب من الشعراء نوعاً من التمايز والمعاناة، اتساقاً مع ما أكثروا من عرضه حول قضية الموت وحب الاستشهاد، وما يتعلق بها من ثواب وجنة في الآخرة، وكلها معانٍ دينية بدت مطروحة عبر مشاهد الجهاد الديني التي سار في ركبها معظمهم، وما تعلق بذلك من مشاهد الجنة التي شغلوا بها، حيث ربطوا بين الصور من منظور ديني محكم، بحكم بواقعهم — أصلاً — إلى الخروج، وما ترتب على ذلك من استبسالهم في القتال، واستقبالهم الموت أملاً في ثواب

(١) خزائن الأدب، ٤٢٦/٢.

الآخرة، وعزوفاً مؤكداً عن غرور الحياة الدنيا وزخرفها الزائل، وبريقها الزائف ومادتها الفاتية (بمنطق شعرائهم وخطبائهم على السواء).

وهكذا اتسعت أركان الصورة، وتعددت فيها التفاصيل، وكثرت حولها الجزئيات، مع تعدد الأحزاب السياسية، ولم تقف الخلافة الأموية مكتوفة الأيدي إزاءها، فقد أمسكت بزمام الأمور، ولم تكف بإرسال الجيوش للخلاص من أهل الفتن، أو القضاء على زعماء الفرق، بل استغلت مجموعة من فحول شعراء العصر ليقوموا بالدعاية للحزب الأموي الحاكم، ولكن الذي لا يمكن إنكاره هنا أن شعر الالتزام بهذه الفرق قد كتب لها بقاءً عبر عصور التاريخ يحدد ملامحها الدقيقة، ويصور مبادئها بكل حدتها، ويحكي قصة استمراريتها، فكأنه بذلك يكمل عناصر " التوثيق التاريخي " لكل الأحداث التي ارتبطت بها، والتي حكاها شعراؤها، فكانوا مؤرخين لها بدقة يعكسها منطق " الالتزام والصراع الحزبي " الذي أخذوا أنفسهم به استكمالاً لمنظومة الأحزاب السياسية المعارضة لهم.

ولم تكف الدولة الأموية أيضاً بمجرد جذب الفحول إلى البلاط الحاكم ليقوموا بالدعاية لها، أو الانقضاض على شعراء الأحزاب الأخرى للنيل منهم، أو من أحزابهم، أو محاولة تسفيه مبادئهم، بل اتخذت الدولة إلى ذلك سبلاً أخرى متنوعة توفر عليها تضخم شأن تلك الأحزاب، وتضمن لها - على الأقل - انصراف الشباب عن المشاركة في أي منها، مما نستطيع تبينه من واقع حركة الجذب والطرْد التي اتبعتها مع أولئك الكبار، ذلك أن البلاط الأموي قد استحوذ عليهم، فأجادوا في باب الدعاية للخلفاء مدحاً لهم وثناء عليهم، أو هجاءً صريحاً وعدواناً فلاحاً على خصومهم، لعنا نتذكر نصيحة الأخطل للأمويين، وكأما نصب نفسه مستشاراً سياسياً في بلاطهم حين قال في مدح عبد الملك والأسرة الأموية عموماً :

بنى أميةً إتني ناصح لكم فلا يبيتن فيكم آمنة زفر^(١)

(١) ديوان الأخطل " تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة " حلب، ٢٠٣/١.

بل راح يمن عليهم ويدل بفضله كما لم يقطعه مداح غيره :

بنى أمية قد ناضلت دونكم أبناء قوم هم أووا وهم نصروا
أفحمت عنكم بنى النجار قد علمت عليا معد وكتاوا طالما هدروا

ولم يتورع البلاط الأموي في إطار منطق الجذب هذا أن يحتوي كل الشعراء حتى من كان منهم نصرانياً على منهج الأخطل، إذ المهم أن يصدق شاعرهم في أداء الوظيفة السياسية المنوطة به، ومع الأخطل تربع على عرش المدائح الأموية أيضاً جرير والفرزدق والراعي النميري من كبار شعراء العصر، ثم كان من جاء ببضاعته على استحياء من شعراء الأحزاب الأخرى سواء أكان مجيئه إلى الخلافة من باب التقية، أو الطموح إلى الشهرة، إلا أن التزام أي من هؤلاء يظل مؤشراً لاستمرارية انتماءاتهم لأحزابهم التي أقرت لهم بذلك، على نحو ما كان من كثير وعبيد الله بن قيس الرقيات بصفة خاصة.

وفي موازاة هذا الجذب كان الطرد الموجه لنفس الفريق من الشعراء الكبار استكمالاً للوظيفة السياسية في صورتها غير المباشرة، مما أنتج لنا فن النقائض الذي انتشر في البصرة والكوفة، من خلال سوقى المرید والكُفاسة، والذي استطاع به الأقطاب الكبار : الأخطل وجرير والفرزدق والراعي النميري أن يقدموا خدمة جليلة للخلافة الأموية، وإن كانوا قد تركوا بنقائضهم رصيذاً سيئاً شوه كثيراً من المعالم الأخلاقية في رصيد الحضارة العربية، كرد فعل لهذا الالتزام السياسي الذي أعمى الشعراء عن بعض القيم، أو — على الأقل — أذهلهم عن المحافظة على صورة الالتزام الخلقي، فأكثروا — آنذاك — من التباري في أساليب الفحش وصيغ الإقذاع، وتعرضوا لمطالب كثيرة ونقائص جمة، أدانوا بها — عن غير قصد — حضارتهم وعروبتهن، كأنهم قد هياؤا الفرصة للشعوبيين بعد ذلك في العصر العباسي، لكي يأخذوا ما يريدونه من ذلك الرصيد، ليضخموا فيه ويتزيدوا عليه، قصداً بذلك إلى ضرب الحضارة العربية وأهلها بسهامهم المصمية.

ثم يبرز جانب آخر مما شهدته الحياة الأموية من منطق الالتزام والصراع أيضاً يمثله نمط الالتزام " الفكري والديني " وإن بدا مختلفاً في طبيعته النوعية

عما تعرفنا عليه من التزام وصراع " عقائدي " في عصر السلف في فترة صدر الإسلام، في وقت شهدنا فيها الشاعر يلتزم بقضايا الدين، فيدافع عنها باعتبارها من أغلى ممتلكاته، يحاول نشرها، أو يرد عنها العدوان، أو يصور حركة جيوش المسلمين الفاتحة، فإذا بالصراع هنا يأخذ منحى آخر مختلفاً قوامه تلك الإرهاصات المبكرة للفكر الفلسفي وقد راحت من خلالها الفرق الدينية تطرح جدلاً لا يكاد ينتهي حول قضايا الدين، وبدلاً من الوقفة المتأنيبة عند التفقه في أمور العبادات والتكاليف، أو البساطة والوضوح في عرض ما يتعلق بها، سارت الأمور لدى فريق - أو فرق - من مثقفي المجتمع الأموي إلى اتجاه كلامي، يقوم - أساساً - على الجدل، وكأنه يسير في خط متوازٍ مع تيار الفرق السياسية، فظهرت الفرق الدينية لأول مرة، حيث تعددت آراؤها، وكثرت حواراتها حول علاقة الإنسان بربه من منطق الجبر أو الاختيار، وراحت تفلسف أبعاد القضية طبقاً لوجهات نظر متعارضة، لجأت إلى تأويل النصوص القرآنية، أو محاولة تأييد ما تذهب إليه كل فرقة على حدة، فظهرت فرقة "الجبرية"، و"القدرية"، و"المرجئة" أو "العفوية"، و"الزهاد"، و"المعتزلة". وتعددت صور الجدل بتعدد تلك الفرق حول المبادئ والأفكار والنظرية، ووجد الشعراء أنفسهم في بعض تلك المبادئ مجالاً للاقتناع والإقناع بها أيضاً، فظهر منهم من قام بالدعاية لفلسفة الجبر مؤيداً لأصحابها، ومتخذاً منها وسيلة لتأكيد ما يذهب إليه من المنظور السياسي والدعاية للخلافة، وإطلاق الحكم للخليفة الحاكم - حسب ادعاءاتهم - بتفويض إلهي، على نحو ما يلتقنا عند جرير - مثلاً - في قوله مادحاً عبد الملك بن مروان من خلال تلك التوجّهات الجبرية :

الله طَوْقُكَ الْخِلاَفَةُ وَالْهُدَى والله لَيْسَ لِمَا قَضَى تَبْدِيلُ^(١)

أو قول ثابت قُطْنَةُ على مستوى أكثر عمومية :

وما قضى الله من أمر فليس له ردُّ وما يقض من شيء يكن رشداً^(٢)

(١) ديوان جرير، ٤٧٤/١.

(٢) الأغاني، ٣٧٠/١٤.

ولم يتوقف الشعراء عن حد عرض الاقتناع بمذهب معين، بل أخذوا على عاتقهم أيضاً عبء الهجوم على القائلين بالمذاهب الأخرى، وبدأت روح العداء تدب بين الفرق في حدة وعنف ظاهرين، كل يريد أن ينتصر لمذهبه، وأن يضرب من خلاله بقية المذاهب، وعلى نحو هذا ما نتلمسه من عداء لمذهب المرجئة، وتخطنتهم فيما ذهبوا إليه على غرار ما احتواه قول عون بن عبدالله^(١) :

وأول ما انفارق غير شك انفارق ما يقول المرجئونا
وقالوا : مؤمن من أهل جور وليس المؤمنون بجائرينا
وقالوا مؤمن دمه حلال وقد حرمت دماء المسلمينا

وعلى غرار هذه تنوعت الأقوال، وانقسمت الآراء، ودبت روح الخلاف والعداء بين الفرق الدينية، واتبعث فرقة المعتزلة منذ بدأت تشق طريقها عبر ساحات الجدل على يد " واصل بن عطاء " لتضيف مذهباً آخر له أصوله ومقوماته، وله - أيضاً - مادته الجدلية حول مشكلة " مرتكب الكبيرة " حيث كفره الخوارج، ورآه المرجئة مؤمناً، ووضعه بعض القائلين بالإرجاء في صورة المؤمن الفاسق، ثم وضعه واصل في "منزلة بين المنزلتين"، فلا هو بمؤمن ولا بكافر، مما أثار جدلاً عنيفاً بينه وبين القدرية من أصحابه، ثم وضع واصل مذهب المعتزلة بأصوله المعروفة حول التوحيد، والعدل الإلهي، والصفات الإلهية، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، والثواب والعقاب، إلى جانب ما خاضوه من حوارات طويلة حول قضايا المجاز في تفسير النص القرآني.

وعلى هذا النحو أضاف العصر رافداً جديداً ضمن نسج قضيتي الالتزام والصراع الفكري، كما حوّر في جداول الرافد الإسلامي حين أحاله إلى منطق جدل كلامي، كما نهض بإحياء الرافد الأول للالتزام مما عرضنا له في سياق العصر الجاهلي من قبل، فكانت "العصبية" وكان الدعاة لها على قدر بارز من حرية الحركة، سمحت لهم بكشف كثير من جوانبها .. ولم تقف صورة الالتزام عند هذه

(١) البيان والتبيين، ٣٢٨/١.

الحدود على اتساعها وعمقها، بل شهد العصر صوراً أخرى منها غير مباشرة،
رأيناها تتردد على ألسنة الفحول، ممن اتخذوا مواقعهم بجوار الخليفة الأموي،
يدعون له، وينتصرون لحكمه، وينشرون مبادئه، ويعنون عداءهم المطلق لبقية
الأحزاب المناوئة له، بل راحوا يكفرون أصحابها، وراح فريق منهم يتحمل تلك
الأعباء بشكل مباشر أبرزه في بلاط الخلافة في دمشق، وبشكل غير مباشر طرح
في البصرة والكوفة من خلال فن النقائض الذي أدى الوظيفة التي أرادت لها له
الخلافة الأموية خير أداء !

[٢] الإيقاع الحضاري (الأطر النمطية وصور التجديد)

وتستمر الظاهرة في تطورها الإيجابي فتبدو متسقة مع روح العصر الجديد، ويشهد مجتمع بني العباس ما عُرف عنه من حس حضاري ساد وانتشر على كل المستويات المادية والفكرية والفنية، وراح شعراء العصر يستوعبون - بوعي - قدرًا هائلًا من عطاءات ذلك الحس الجديد، ويصدرون عنها، ويترجم الشاعر ما أفاده منها فناً ذا مذاق خاص، وسار بعض شعراء العصر في ظلال الحضارة يعبُ منها بغير حساب، حيث بدا شديد الشغف بها، ولم يتورع أن يضحى في سبيلها بكل ثمين في حياته، وبأغلى المقومات في مجتمعه، وبأكثر ممتلكاته قداسة، فإذا فريق من الشعراء يبدو شديد التهافت على مواد الحضارة في كل صورها غير العربية، بل إن المظاهر الأجنبية - خاصة منها الفارسية - وجدت من الشعراء من اشتد التصاقه بها، وأسقط في سبيلها رصيذاً ضخماً من القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية الموروثة. ثم زادت حدة ذلك الرفض حين اتخذ بعضهم من العداء للعروبة والإسلام أساساً للانتقام من الامبراطورية الإسلامية لغة ودينًا وجنسًا وقيماً، واتخذ فريق آخر من وجوديته واغترابه وعقده النفسية بين نرجسية أو استعلاء مسرحاً للنيل من تاريخ أمة يعيش في كنفها، وهو شديد الحقد عليها، شديد البغض لأهلها وأرضها ومعتقداتها^(١).

ويسبدو أن ذلك الفريق من الشعراء لم يصدق في فنه، ربما لأنه انطلق من دوافع سياسية يحكمها انتماءه إلى الجنس غير العربي في معظم الأحيان، مما ترك في نفوس الشعوبيين كراهية بغیضة، وحقداً دفيناً، جعلهم ينفثون سموهم في كل ما يتعلق بقضايا العروبة وقيم الإسلام على السواء، تحت عباءة الشعوبية أو الزندقة، أو ما ظهر على غرارهما من تيارات العداء الصريح لحس العروبة وقيم الحضارة الإسلامية بوجه عام.

(١) تراجع مطاعن الشعوبية والرد عليها في البيان والتبيين ٣٢٨/١ وما بعدها.

يظل وارداً لدينا هنا من باب الموضوعية في قراءة الأشياء ألا نطلق الزعم بأن الشعوبيين والمرتدقة قد عدلوا الإسلام لأنه إسلام، أو لأنه دين سماوي، إذ ربما ظل مصدر العداء محكوماً — في جانب منه — بما استقر في أنفسهم بما تجلى من دور الإسلام بوصفه نافذة حضارية فتحت أمام العرب آفاقاً رحبة لم ترد في حسابهم، ولم يكونوا ليحلموا بها من قبل. فقد استطاعوا — أي العرب — قهر الإمبراطورية الفارسية القديمة، وانتزعوا مصر والشام من أيدي الرومان، وامتدت الدولة الإسلامية شرقاً وغرباً ليصبح حكامها من العرب، ورعاياها من أجناس كثيرة عربية وغير عربية، مما ولد مزيداً من تلك الأحقاد التي حملها المحكوم للحاكم، ولم يتخلص منها حتى في أكثر الفترات تسامحاً مع أبناء تلك الشعوب تطبيقاً لمبادئ الإسلام وقواعده " ليس لعربي فضل على أعجمي إلا بالتقوى ".

وبدت ردود الفعل عنيفة قاسية في بعض الأحيان لدى بعض الشعراء، ممن راحوا يفضلون أنماطاً من الالتزام بدا " حضارياً " في صورته العامة، فآثروا الانقضاض على المظهر المناوئ للحضارة العربية، وأباح فريق منهم لنفسه أن يزيغ من وقائع التاريخ قدراً يكفي لتأكيد صراعه الحضاري والسياسي معاً، فإذا ببشار بن برد يعن ولاءه للحضارة الفارسية، ويجاهر بذلك، بل يزيغ في سبيل ذلك الولاء ما يدفعه لكي يصطنع لنفسه نسباً غير صحيح ينتهي بعمومته إلى أكاسرة الفرس، وبخنولته إلى قياصرة الروم، ولا يبقى له من نسب للعرب — آنذاك — شيء على الإطلاق :

كسرى وساسانُ أبى	جذى الذي أسمو به
عددت يوماً نسيبي	وقيصراً خالني إذا
بستاجه مقتضب	كم لي وكم لي من أب
يُخسئى له بالركب	أشوس في مجلسه
في الجوهر الملهب ^(١)	يغدو إلى مجلسه

(١) تراجع ظاهرتا الشعوبية والزندقة ضمن كتابنا أشكال الصراع، ج ٥، وظاهرتا الاغتراب والوجودية في فصلين من كتاب الشاعر مفكراً.

وكانه تعامى عن ولاته للعرب أيام مروان بن محمد - آخر خلفاء بني أمية -
يوم أن أقحم نفسه - أي بشار - ضمن جماعة الأمويين وحقر أمامهم كل الملوك:

إذا الملك الجبار صغر خده مشيتا إليه بالسيوف نعاتبه
كان مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبه
ولعل بشار قد قلّد في تزييف نسبه أبا مسلم الخراساني القائد الفارسي الذي
لمع اسمه في زحام أحداث الانقلاب العباسي، حين أوجد لنفسه نسباً مزيفاً ينتهي
به إلى فرع من البيت العباسي (سليط بن عبدالله بن العباس) ليضفي قدراً مقبولاً
من الشرعية على دوره في قيادة الثورة، فإذا ببشار يبدو على نفس القدر من
الزيف، وكأنه سليل الأرستقراطية الفارسية والرومانية معاً، وإذا هو يستحث
الفرس جميعاً على الاعتزاز بصوته الشعبي، تعلقاً بما كان من شأن حضارتهم
من خلال رموزها المادية العتيقة :

يسنعي الهباتيق له	بأيات الذهب
لم يسبق أقطاب سقى	يشربها في الطيب
كلاً ولا كان أبي	يركب شرجي قتب
ولا حدا قد أبي	خلف بعير جرب
ولا اصطلى قط أبي	مفججاً للهب
ولا شـوينا ورلا	منضضاً بالذنب
ولا تقصّفت ولا	أكلت ضب الحزب

ويستمر التيار متدفقاً على لسان بشار، ويمتد إلى غيره من شعراء العصر، فكان
أبو نواس من أشد أبواق الدعاية للحضارة العباسية في عصرها الأول، حتى عدّ من
أشد الشعراء إخلاصاً لها وأكثرهم صدقاً في التعبير عن معطياتها، مما دفع النقد إلى
الانتصار له باعتباره زعيم حركة تجديدية متميزة، في الوقت الذي لم يتجاوز فيه كثيراً
زعامتة لعصابة السوء التي اعترف باتمائه إليها، وعجزه عن الخلاص منها :

عصابة سوء لا ترى الدهر مثلهم وإن كنت منهم لا بريئاً ولا صيفراً^(١)

(١) ديوان بشار، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ٢٢٥/١.

ثم يأخذ من الحضارة العربية موقفاً عدوانياً جسّده في كثير من صراعاته الفنية، ابتداءً من حوارهِ حول الطلل وأهله، فهو ما لم يتجاوز به روح العداء، أو يبرّنه من مرارة الحقد الذي حاول أن يشفى منه نفسه بالانتقام من العرب، حين أكثر من سخريته منهم، وتهكمه في سياق مراجعاته التاريخية والفنية :

عاجَ الشَّقَى عَلَى رَسَمٍ يُسألُهُ وعُجْتُ أسألُ عن خُمارةِ البلدِ
يَبكي على طَلَلِ الماضِيينَ من أسَدٍ لا درُ درُكُ قلّ لي: مَنْ بنو أسَدٍ ؟
وَمَنْ تَمِيمٌ وَمَنْ قَيْسٌ وَلَقُهما ؟ ليسَ الأَعْرِبُ عندَ اللَّهِ مِنْ أَحَدٍ^(١)

وغير ذلك كثير جداً من صور السخرية التي راح أبو نواس يطرحها مراراً حول حصر رؤيته للعربي من منظور طللي باتس :

قُلْ لِمَنْ يَبكي على رَبْعٍ نَرَسَ واقفاً ما ضرَّ لو كانَ جَلَسَ^(٢)

بل ربما سعى إلى بلورة فلسفة حياته من نفس المنطق الذي لم يشأ أن يحيد عنه على غرار ما سجّله في مثل قوله :

صفةُ الطُّلُولِ بلاغةُ القَدَمِ فاجعلْ صفاتِكَ لابنةَ الكَرَمِ
فَعَلَامٌ تَذْهَلُ عن مُشْعِشعة وتهيمُ في طَلَلٍ وفي رَسَمٍ
تصفُ الطُّلُولَ على السَّماعِ بها أفذو العِيانِ كانتَ في العِلمِ ؟^(٣)

هنا بدت معطيات الحضارة قادرة على جذب الشعراء، فالتزموا كثيراً تصويرها، وصدروا أكثر عن مظاهرها، وبالغ بعضهم في إخلاصه لها، وشغفه بها، وحققوا من خلال تعريضهم عليها صدقاً فنياً يحسب لهم، وإن بقي ما يحسب عليهم مرهوناً بما قصدوا إليه من عدوانية صريحة للعرب من ناحية، وتزييفهم وقائع التاريخ من ناحية أخرى، لاسيما حين مالوا بالصورة إلى الجانب المادي دون سواه من معطيات الثقافة ومقومات الإبداع.

(١) ديوان أبي نواس، ٥٧٠.

(٢) ديوان أبو نواس، ٧٢.

(٣) نفسه، ١٦٠.

وربما دفع هؤلاء الشعراء حرصهم على ذلك الالتزام إلى البحث الدائب عن نقطة الضعف التي ركزوا عليها، وتغاضى بعضهم عن الجانب الفكري أو الثقافي، وكيف يتأتى لهم ذلك وهم أبناء شرعيون لهذا الفكر، وثمره من ثمار تلك الثقافة، بصرف النظر عن طبيعة المولد لأي منهم من ناحية نسبه إلى أمه أو أبيه، فقد لعبت الثقافة العربية دور الأم الحقيقية التي غنت أولئك الشعراء في عمق البلدية والحواسر على السواء، فكيف يتعرضون لها إنن إلا بلسان فارسي لم يصلوا فيه إلى درجة الإبقة، أو التمكن منه بشكل يقارب ما حققوه من خلال العربية وبلاغتها وفصاحتها؟^(١)

على أن فريقاً من شعراء العصر قد بدا بريناً من شبهة هذا الاتهام المشوب بالتعصب الأعمى والعدوانية المطلقة، منذ بدا شديد الالتزام بحس الحضارة، شديد الافتتان بصور الحياة الجديدة المترفة، ولكنه نأى بنفسه عن الزج بها في حديث الشعوبية السياسية، أو محاولة انتهاك للقيم الدينية أو العربية، بل راح يبحث لنفسه عن المادة التي يهدأ إليها من واقع انتماء بارز وصريح للشكل الحضاري، على نحو ما سجّله مسلم بن الوليد (صريع الغواني) في فلسفة حياته التي اقتربت — بشكل واضح — من فلسفة طرفة بن العبد التي عرضنا لجانب منها من قبل، فما كان من مسلم إلا أن تسابق في مباراة خمرية غزلية طويلة مع شباب العصر حتى كاد يفوقهم منذ توجه إليهم من منطق الأمر الناهي في مطلع مدحته ليزيد ابن مزيد الشيباني :

أديراً على الراخ لا تشرباً قبلي ولا تطلساً من عند قتلتي نحلي^(٢)

وإذا هو لا يرضى من عيشه بغير هذا النمط المترف من خليط الغزل والسكر :

(١) يستثنى من الوقوع في دائرة هذا الاتهام من نبغ في الثقافتين دون تورط صريح في تيار الشعوبية على نحو ما كان من مرويات الجاحظ عن أبي موسى الأسواري وتفسيره لأي القرآن الكريم للعرب عن يمينه والفرس عن يساره بالعربية والفارسية فلا يدرى بأي الساتين هو أبين !

ويستكمل هذا الاستثناء بمن أخذ على عاتقه الرد على الشعوبية على نحو ما كان من الجاحظ وابن قتيبة بصفة خاصة.

(٢) ديوان صريع الغواني، ٢١٥.

هل العيشُ إلا أن أروحَ مع الصبا وأغزو صريعَ الراح والأعين النجل^(١)
وهو ما يسيطر على وجدانه وذاكرته فيعود إليه مرارًا :
وما العيشُ إلا أن أبيتَ مؤسدًا صريعَ مُدام كفٍّ أخورٍ أُنحل

وربما يحضرنا هنا سؤال له أهميته وربما وجاهته : كيف نسمي التزام الشعراء وصراعهم هنا حضاريًا، وهو مجرد انعكاسات للحياة، أو مجرد تأثر بمعطياتها كما تطرحه التجارب عبر كل عصور الألب ؟ ولكن الإجابة تقترب بنا من البدهاة والإقناع حين لا يخفى حماس الشعراء للموقف الحضاري بشكل يدفع بعضًا منهم إلى درجة عنيفة من درجات التعصب له، والتمرد على سواه، مما تتكشف عنها تلك الروح العدوانية التي لا تهدأ بهزيمة الخصم في خضم المعترك الحضاري المفتعل، أو - على الأقل - بإضعاف سلطته ومكائنه في النفوس، أما فيما عدا هذا التصور فليس من حقنا أن نقحم صور التأثير بالواقع في زحام هذه الدائرة، فهو موقف طبيعي يظل مرهونًا بقدرات الشعراء أنفسهم في أي من فنون القول، على نحو ما سلمنا به من وجود الواقع ضرورة كبرى من ضرورات الفن، لتظل مقياسنا من مقاييس الأصالة والعمق وخصوبة الإبداع ومعايشة التجارب بصدق وواقعية.

ومع الحياة العقلية الراقية التي شهدتها البيئة العباسية، ومع توسع الدولة في ترجمة مواد الفكر، ومع نقل العلوم من الثقافات الأجنبية الفارسية أو اليونانية أو الهندية، ومع تدوين الفكر العربي في فروع المعارف المختلفة من علوم الأوائل، وخاصة منها التاريخ والشعر، مع كل هذه الحركة الثرية يوجد لدينا فريق من الشعراء والمثقفين الذين تشبثوا بمعطيات ثقافة العصر، فأخذوا على عاتقهم عبئًا جديدًا مختلفًا، صاغوا على أساسه نظرياتهم في الشعر، فجمعوا بين العقل والشعور، والتقى الوجدان عندهم بالفكر، وراحوا يطرحون قضايا الفن من منظور

(١) نفس المصدر، ٢١٦.

جديد يدخل معنا في دائرة الالتزام والصراع التي نحاول حصر صورها المختلفة، ولم يُشغل أولئك الشعراء بماديات الحضارة، ولا بمظاهر الترف اليومي فيها، بقدر ما شغلهم من منطق الفكر الجديد بكل أنماطه وصور تعقده، فكشفوا عن أبعاد عقلية غير مألوفة من قبل، وأظهروا معالم راقية من استيعاب واسع لمصطلحات العلوم من هنا وهناك، وزاد حرص الشاعر — آنذاك — على التزامه بقضايا الفكر، وحتى في أشد المواقف عنفاً حين يواجهه الناقد بالاعتراض، حتى يكاد يشكل ملامح حركته، فلا يتورع الشاعر — وقتئذ — من أن يرفض سلوك الناقد، وأن يسخر منه، فلا يعبا به، على نحو ما صورته البحثري في خشونة وقسوة وغلظة تعبيرية في قوله ضمن ما نظمه :

على نحت القوافي من مقاطعها وما عليّ بالأ تفهم البقر

بل ربما سجل الشاعر طموحه في أن يرتقي الناقد أو حتى جمهور المتلقين إلى مستواه، على نحو ما صورته تساؤل أبي العميثل حين وجهه إلى أبي تمام : لماذا لا تقول ما يفهم ؟ فكانت إجابة الشاعر الطموح علامة دالة على تشبئه بعمق ثقافته : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ ولذا نستطيع أن نتعرف على موقف جديد متميز من مواقف ذلك الصراع الذي لا يقبل طويل جدل، ولا يحتاج كثير اعتراض، بدليل تمايز أسماء معينة من الشعراء، وارتباطها بهذه المواقف — بالتحديد — على الرغم من وجود أنماط الفكر وسياقها كقاسم مشترك يمكن أن ينضوي تحت لوائه كل شعراء العصر، ولكنه الالتزام " الفكري " الذي فرضه الشاعر المثقف على نفسه، منذ حول أقيسة المناطقة والمتفلسفة ومصطلحات رجال الفلك والعلوم إلى أقيسة ومصطلحات يمكن تداولها في فن الشعر، ثم يمكن الاعتداد بها ضمن معجم الشعراء.

وهكذا اقتحمت مصطلحات العلوم سياج عالم الشعر، وأسهمت في عمق البنية الفنية للقصيدة التي بدا تشكيلها الفني رهناً بطبائع الفكر التي استوعبتها ذاكرة الشاعر وأفرغتها في فن القصيدة؛ الأمر الذي أغضب النقاد في بعض الأحيان، فكالوا الاتهامات للشاعر على نحو ما كان من موقف اللغويين مع أبي

تمام، وما اتهم به من " كسر " عمود الشعر العربي، أو الخروج على المؤلف فيه، أو البحث الدائب عن مناطق الغموض، أو اصطناع أساليب التعقيد، لمجرد أن أبا تمام قد صاغ لنفسه فلسفة جديدة، أو - لنقل - نظرية جديدة في مسار حركة الفن، آمن بها ودافع عنها، وسجل فيها تصوره الواعي لماهية الشعر وأداته ووظيفته. وطبقاً لذلك التصور، وانطلاقاً من طبيعة عقلية الشاعر المثقف راح ينظم فنه، ويرسم صورته، دون مجاهرة بعنوان على التراث، ولا كشف عن رغبة صريحة في تخطي القدماء من منطق الكره أو التحقير لهم، بل بدا الشاعر متسقاً مع نفسه نظريةً وتطبيقاً منذ نصح تلميذه البحري بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها، لكي يصبح شاعراً مجيداً، ثم بدا شديد الاتساق في التطبيق حين ألزم نفسه بالصدور - في كثير من إبداعه - عن الشكل النمطي للقصيدة العربية، فحرص على تطويعه لفكره، أو - بمعنى أدق - حاول تسجيل فكره داخل نفس الإطار، فجدد في كل نواحي التصوير والإبداع اللفظي الذي عمد إلى الإكثار منه، ولذا بدا أبو تمام بريئاً من المسؤولية عن عدم فهم النقاد للروابط المنطقية التي تحكم أقواله، والتي وعّاها - هو نفسه - بحكم ثقافته على نحو ما كان من افتتاحتيه المشهورة لبائيته في مدح طاهر بن عبدالله بن طاهر، والتي استغلق فهمها على أبي العميث منذ غمض عليه مطلعها من حيث انفصام العلاقة الظاهرة بين مصراعيه :

أَهْنُ عَوَادِي يَوْسُفَ وَصَوَاحِبُهُ فَعَزَمْنَا فَقِيمَا أُنْرَكَ السُّؤْلَ طَلْبُهُ^(١)

وكذلك كان ما أخذه عليه النقاد من اللجوء إلى تشخيص المجردات، وتجسيد المغويات، على نحو إكثاره من تصوير الزمن، أو مثل قوله حول الشتاء تصويراً أيضاً :

فَضْرِبْتُ الشِّتَاءَ فِي أَخْذَعِيهِ ضَرْبَةً غَلَرَتْهُ عَوْدًا رَكُوبًا

(١) ديوان أبي تمام، ٢١٧/١.

أو تصويره للصحراء في موقفها من بعيره :

رَعْنَةُ الْفِيَّافِي بَغْدَا مَا كَانَ حِقْبَةً رَعَاهَا، وَمَاءُ الرُّوْضِ يَنْهَلُ سَكْبَهُ

أو إخراجها لماء الملام على غير المألوف في قوله المعروف :

لَا تَسْقِي مَاءَ الْمَلَامِ فِائِنِّي صَبًّا قَدْ اسْتَعَذِبْتُ مَاءَ بُكَائِي^(١)

وعلى هذا النحو نلتقي بمدرستين من مدارس الصراع في العصر العباسي على الرغم من شيوع قياس الحضارة بنفس الدرجة، وعلى نفس المستوى بين جميع الشعراء، إذ راح كل فريق يختار منطقة " التزامه " طبقاً لمنهج خاص به، فكان للحضارة المادية أنصارها الذين انطلقوا من منظور مادي محض لم يلزمهم بالدفاع عنها، بقدر ما ألزمهم بتصويرها، وما تعلق بذلك التصوير من طرح مواقف العداء المعن للحضارة العربية، وكأن الشاعر في ذلك الإطار راح يستعيد سيرة شعراء الفرق السياسية، أو حتى الفرق الدينية في منطق الجدل والدفاع والهجوم، وإذا بشعراء العصر يصطنعون معارك عاتية في غير معترك حقيقي، لا لا شيء إلا لما استقر في صدورهم من تداعيات ذلك الصراع الذي صاغوه اقتناعاً بأي من مسالكهم الحضارية أو الفكرية.

وإلى هذا المدى من البحث عن صور الالتزام وتصنيفها نستطيع أن نرصد موقف الشاعر - أي شاعر - في أي من عصور الأدب - أي عصر - وكيف يبدو في حاجة ضرورية إلى تبني إحدى قضاياه، ومن ثم يبدو مشدوداً إلى موقف بعينه يعتقه ويدافع عنه، ومن هذا المنظور، تعددت اتجاهات الشعراء، مما زاد الحركة الأدبية غنى وثراء ليس من منطلق الفروق الفردية خضوعاً لطبيعة الملكات الخاصة فحسب، ولكن تبعاً لقياس الصور المتعددة من الالتزام، وهي صور كشفت لنا عنها جوانب متعددة من الحياة العربية معيشة وفكراً إبداعاً.

ولعل الظاهرة التي تلفت النظر - أيضاً - أن صور الالتزام والصراع قد

(١) يمكن الرجوع إلى المستوى التصويري في شعره ضمن كتاب "مصادر الفكر في شعر أبي تمام".

سارت في خط تطور ارتقائي تعقدت فيه تبعاً لمنطق الفن ذاته، واتساقاً مع منطق الحياة واتجاهاتها، فكأنما سار في موازاة ما نلتمسه من تطور الصورة الفنية عبر عصور الأدب بين مستويات التشبيه إلى الاستعارة والرمز، كما برز نظير لنفسه السطور في درجات من التعقيد في أساليب الالتزام ومظاهره، ابتداءً من بساطته في سياق النمط الجاهلي الأول، إلى ما أصابه من تجديد في الفكر، أو تفاعل مع قيم المجتمع الإسلامي في صورها المختلفة؛ الروحية والإنسانية والاجتماعية والعقلية، إلى ما طرأ على أرض الحياة الأموية من صراعات سياسية كشفت عن واقع الاتساع وتعدد الأجناس كما شهدته الدولة، إلى ما شهدته البيئة العباسية ذاتها من تطور حضاري وثقافي يشهد له بها التاريخ السياسي والأدبي معاً.

الفصل الثالث

تحولات الفكر

” تعددية دوائر الصراع ”

تحولات الفكر " تعددية دوائر الصراع "

ومع تطور الحياة في المجتمع العربي ومع ظهور المعارك العاتية بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي يقف الشعر سلاحًا عاتيًا في زحام أحداث الحروب الصليبية، حيث يوظف في خدمة حركة الجهاد المقدس التي رفع لواءها صلاح الدين الأيوبي ردًا على ما حدث من اقتحام الصليبيين لدير الإسلام، وما عاثوه فيها من ألوان الفساد الأخلاقي والاجتماعي والتحدي الديني إلى جانب الصراعات العسكرية.

فمع توالي الأحداث الجسام ازدادت صراعات الشعراء، واتجهت حركتهم إلى نمط من حتمية الوقوف بين قديم وجديد معًا، فقد تطلب الموقف إسهامًا جلدًا من الشعر كشفًا عن الأبعاد الحقيقية الكامنة وراء تلك الحروب، وتسجيل طبيعة الدوافع، وتعرية الأهداف التي سعى إلى تحقيقها على حساب الشرق الإسلامي وعقائده ونزعاته الروحية السامية.

وتكاد الحركة تتسق بين فن الشعر وبين حركة الحروب الصليبية ابتداءً من الهجوم على مبادئها، إلى تصوير طبيعة دوافعها ومساراتها، إلى عرض الحركة المضادة لها من قبل المسلمين في نمط من أنماط الجهاد الإسلامي، دفاعًا عن المقدسات والثوابت، وذودًا عن الدين الذي على أساسه التفت أفئدة العرب جميعًا آنذاك، فتناسوا الفكر الإقليمي، حيث توحدت صفوفهم، إلى تصوير تقليدي وضع فيه الشعراء في اعتبارهم موروثة من الموضوعات القديمة، وقد حاولوا تطويعها في نفس الإطار من أطر الالتزام ببُعْدِيَه " الديني والسياسي "، وكأن الحروب الصليبية - بهذا الشكل - بدأت تعود إلى الأذهان صورة القصيدة العربية العريقة منذ عصر المبعث في صراع الإسلام مع قوى الشرك، ثم راح شعراء العصر يوثقون التاريخ بقصائدهم، وكأنهم يتلمسون خطى شعراء الروميات من

أقطاب العباسيين على نهج أبي تمام في قصائده المشهورة التي أبرزت تفاصيل الوقائع والحروب في عصره، وسجلت دوافع الخلفاء إلى خوضها مع الروم وتوجت بانتصاراتها على ديار الشرك، وعلى نحو ما صنعه البحري حين صور انتصارات أحمد بن دينار على أسطول الروم - أيضاً - وعلى نحو ما نتمسه أيضاً في روميات المتنبي وأبي فراس والشريف الرضي، وقد تركت للشعراء رصيذاً ضخماً يعد به في هذا المجال، وكان التاريخ يعيد نفسه حين تأتي الحروب الصليبية حلقة عدوانية جديدة، تستهدف النيل من المسلمين وفكرهم وأرضهم، وتتطلب المواقف من الشعراء نفس التوثيق، واستكمال تيار الجهاد الديني الذي تكشف فيه التزام الشعراء وصراعاتهم عبر قدراتهم الإبداعية في طبيعة أساليب المعالجة التي نهضوا بها في إطار الموضوعات القديمة الموروثة، فإذا بموضوع المدح - مثلاً - يظل شاغلاً لحيز كبير من دواوين شعراء العصر. ويظل الشعراء محكومين بدائرة الفضيلة التي درجوا على تصويرها، والتي ورثوها عن أجيال السلف، ولكن هذا الموضوع - على شدة تقليديته - قد تقبل صور التجديد برحابة غير معهودة، حيث اتسعت مجالاته، وتعددت معالم الإضافة فيه، وملاح التطويع لمعطيات الواقع من حوله، فتناغم الموروث مع طابع البطولة الحربية المعاصرة، واتسق مع ملاح الشجاعة التي تطلبتها المواقف الجديدة، وإذا بقصيدة المدح - مثلاً - تكشف عن قدرتها على تخليد ذكر البطل المسلم في صراعه الجديد، ورسم كثير من الملاح الإيجابية في موقفه من خصمه من منطق الجهاد الديني أولاً قبل أي تصور آخر، وإذا بصلاح الدين يحظى بنصيب وافر من تلك المدائح جزاء ما قدمه في خدمة الإسلام والدفاع عن دياره، مما تجسد منه جانب في فتح بيت المقدس على يديه، فكان مقدمة تبشر بالخلاص النهائي من الغزو الصليبي، وإذا بأسامة بن منقذ ينبري لتصوير انتصار صلاح الدين باعتباره معياراً أساسياً لبطولته، تميزاً به، في الوقت الذي تقاعس فيه غيره من الملوك عن نصره الدين، على نحو ما عرضه من قوله فيه، وقد بدا شديد التأثير بالمعجم

الإسلامي الذي استدعاه في نظمه :

يا ناصرَ الإسلام حين تحلَّلتْ عنه الملوك ومُظهِرَ الإيمان
بك قد أعزَّ الله حزبَ جنُوده وأذلَّ حزبَ الكُفر والطُغيان^(١)

وإذا بفضيلة الكرم الموروثة تتحول على يدي صلاح الدين إلى كرم ديني متميز، تدفع فيه الأموال بلا حساب في سبيل الجهاد الديني، ويتحول العطاء من إطار الدائرة الفردية التي قبع فيها على السنة الشعراء إلى مستوى قومي وديني، لا يعرف التعصُّب، بقدر ما يعرفه من التسامح ويصدر عنه من ضروب الرضا، على نحو ما عرضه نفس الشاعر في قوله في ذات الموضوع ونفس الممدوح والموقف :

وبذلت أموالَ الخزائن بَعْدَما هَرَمَتْ وراءَ خواتِمِ الخُزَّانِ
وجَمَعْتَ كلَّ مُجَاهِدٍ وَمُجَالِدٍ ومُسَارِزٍ وَمُنَازِلِ الأَقْرَانِ
من كلِّ مَنْ يردُّ الحُرُوبَ بأَبْيَضٍ عَضْبٍ وَيَصْدُرُ وَهُوَ أَخْمَرُ قَانٍ^(٢)

وفي موازنة لوحة المديح (الموجبة) ظهر (السالب) من الصفات المقابلة في لوحة الهجاء، على ما يتسم به الموضوع — أي الهجاء — من تقليدية وإيقاع موروثة أيضًا، ولكن الدائرة الفردية التي عَهدت عنه تحولت إلى دائرة جماعية لا على أساس القبلية أو الحس العنصري الموروث، بل بدا أساس الحوار فيها ذلك الجائب الديني الذي ظل موضعًا للمواخظة والتعيير، وكأن الشعراء راحوا يستعيدون النموذج الفاعل من تاريخ صراعات مدرسة مكة ومدرسة المدينة منذ العصر الإسلامي الأول، أو كأن الصورة بدت حلقة مكملة لما شهدته الدولة الإسلامية من حروب طال أمدها مع الروم أيضًا، فإذا بلوحة الفضيلة التي رسخت معالمها في قادة المسلمين، وإذا بمعسكر الصليب يبدو لا عهد له ولا وفاء بالذمم،

(١) خريدة القصر (قسم شعراء الشام)، ٥٣٠/١.

(٢) خريدة القصر (قسم شعراء الشام)، ٥٣٠/١.

بل يوتر الغدر والكيد للمسلمين على نحو أفزع الشعراء، حتى أطلق أسنتهم على النحو الذي تعرض لهم به ابن منير الطرابلسي في مدحه له في نور الدين، زواج فيها بين لوحتي المدح والهجاء، فصور الصليبيين في مشهد عدائهم المطلق للمسلمين وتربصهم بهم قائلاً :

وإذا العدا زرعوا النفاق وأخصنوا كَيْدًا فعزمك ناقض حصّادُ

وإذا بالصفات السلبية تعرف طريقها إليهم جميعاً قوماً وأمة، لتتسحب – بالقطع – على قادتهم وسادتهم مما يشين المعسكر الصليبي قائداً وجنّداً معاً :

ما زال يغدرُ ثم يغدرُ قادراً حتى أتاه بجامع أصحابه

ثم يظل الطابع الديني سائداً في تحوّل قصيدة الهجاء مهيمناً عليها، وبها تكشّفت حقائق سلوك الشاعر المسلم حين بدا قادراً على التأثير وصدق التعبير، ولكنه لم يبدُ عدوانياً إلا في حدود ردّه على العدوان وأهله فحسب، ولم يكن ليتوانى في طرح ملامح المهجوة من المنظور الديني أيضاً، حيث راح يتصور جريرته في امتدادها إلى قومه جميعاً، لينالوا بذلك جزاء غروره وغدره :

نقضوا هُدنة الصّلاح بجهل	بعد تأكيدها بحسن الوفاء
ولقوا بغيزهم بما كان فيه	من فساد بجهلهم واعتداء
لا حمى الله شملهم من شتات	بمواضع تفوق حدّ المضاء
فجزاء الكفور قتل وأسّر	وجزاء الشكور خيرُ الجزاء
فلرب العباد حمداً وشكراً	دائم مَع تواصل النعماء ^(١)

وينطلق الشعراء مندفعين إلى رثاء قتلى المسلمين عبر لوحات باكية قاتمة، يشيع فيها الحزن، وتصدق فيها الانفعالات، وتتسم بطابع الكآبة، ويهيمن عليها الصديق الذاتي والتعبير الجمعي، وإذا بصورة المرثى – أيضاً – تتحول إلى إطار ديني تنعكس من خلاله ملامح الصلاح والتقوى، وغلبة طابع الجهاد الديني

(١) كتاب الروضتين، ٢١٧/١.

المقدس، على نحو ما كان من العماد الأصفهاني في فاجعة موت صلاح الدين :

من للعلا ؟ من للنرى ؟ من للهذى	يحميه ؟ من للبأس ؟ من للنائل
طلب البقاء لملكيه في آجل	إذ لم يثق ببقاء ملك العاجل
من كان أهل الحق في أيامه	وبعزه يردون أهل الباطل
وفتوحه والقدس في أبنكارها	أبقت له فضلاً بغير مساجل
فسقك رضوان الإله لأنني	لا أرتضى سقيا الغمام الهاتل ^(١)

وبذا بدا منطق الالتزام مطروحاً من خلال ذلك الفريق من الشعراء وأقرانهم، ممن تبنا قضية الجهاد الديني، فظلوا يدورون في أفلاكها من خلال صورها المتصارعة، موزعة بين مدح أو هجاء أو رثاء، وكأنا أُلزم الشاعر منهم نفسه بتبني قضايا الإسلام في تفاعلها مع قضية العروبة، فلم يقفوا جامدين أمام القديم، ولا هم جحدوه حقه، ولا صمتوا أمامه، بل حركوه واستطاعوا تطويعه — كما رأينا — فأحالوه إلى صورة جديدة مركبة تتسق حركتها المثالية للممدوحين من منظور الفضيلة الإسلامية التي تعكس وقائع الحياة من ناحية، وتحكي طبيعة الحروب ودوافعها من ناحية أخرى، وبدا جيداً — بحق — ذلك التحوير الذي اصطنعه الشعراء في أساليب المعالجة الفنية لموضوعات كثر طرقها من قبل — وعرفت سبلها المتنوعة عبر عصور الشعر المختلفة، ولكنها استطاعت أن تستوعب روح العصر، كما استطاعت أن تعبر عن إيقاعاته المتصاعدة بصدق واقعي وفني متميز، إذ لم يكن ثمة مجال للتزلف أو النفاق في المدح، بقدر ما اتسع المجال لتصوير الإعجاب الخالص بالممدوح المجاهد، وطرح صور من العداء المطلق للمهجو من منطق المحافظة على العقيدة، والحرص على الدفاع عنها، قبل أي اعتبار آخر.

وإلى جانب هذه الصور المختلفة من الصراع لم يدخر شعراء العصر وسعاً في تحمل أعباء الدعوة إلى الجهاد، مع ما صاحب تلك الدعوة من حرص وحذر

(١) نفسه، ص ٤٣.

وخوف على كيان العقيدة الإسلامية، وكأنا نلتقي مرة أخرى بلقيط بن يعمر الإيادي في شدة خوفه على قومه، وتحذيره إياهم من أعدائهم من الفرس :

سلام في الصحيفة من لقيط إلى من بالجزيرة من إياد^(١)

ولكن الموقف لدى أولئك بدا أشد وأقوى، ذلك أن العاطفة الدينية قد التقت لديهم، وكادت تتوحد مع العاطفة القومية، بل توجت الموقف في جملته، فبدأ الشاعر أميناً مع نفسه صادقاً بقدر صدقه مع مجتمعه وإخلاصه لقضيته، وحرصه على تتبع المواقف بموضوعية، على ما قد يبدو فيها - أي المواقف - من سجالية الحروب، يكشفها ما قد يقع في صفوف المسلمين من هزائم - أحياناً - تستوجب وقفة عنيفة من جانب جند الإسلام، على نحو ما صورته قول الأبيوردي :

وكيف تنام العين ملء جفونها	على هفوات أنقظت كل نائم
وإخوانكم بالشام يضحى مقيلاًهم	ظهور المذاكي أو بطون القشاعم
تسومهم الروم الهوان وأنتم	تجرون ذيل الخفض فعل المسالم
وكم من دماء قد أبيحت ومن دمي	تسارى حياء حسنها بالمعاصم
وبين اختلاس الطعن والضرب وقفة	تظل لها الوردان شيب القوادم
وتلك حروب من يغب عن غمارها	ليسلم يقرع بغدها سن نادم
دعوناكم والحرب ترو ملحاً	إلينا بالحفاظ النور القشاعم
تراقب فينا غارة عربية	تطيل عليها الروم عض الأباهم
فإن أنتم لم تغضبوا بعد هذه	رميناً إلى أعدائنا بالجرائم ^(٢)

وعلى نفس الوتيرة ترددت أصوات الشعراء في جنبات العالم الإسلامي داعية إلى ضرورة المقاومة وقهر الخصوم من أبناء الشرك، ممن لم يعرفوا قسداً، ولم يقيموا عدلاً، بل راحوا يعيشون في الأرض فساداً، على نحو ما قاله

(١) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، ٧٦.

(٢) الكامل في التاريخ، ٢٨٥/١٠.

ابن الخطاط حين استوقفه من الصليبيين سلوكهم في مثل قوله :

بَنُو الشُّرْكَ لَا يُنْكِرُونَ الْفَسَا ذَ وَلَا يَعْرِفُونَ مَعَ الْجَوْرِ قَصْدًا^(١)

ولذا رأى من الضروري أن يقف المسلمون صفًا واحدًا دفاعًا عن دينهم وحماية لشرفهم، ونوذا عن حماهم، ومن ثم راح الشاعر يندفع بمنطق التزامه إلى استنفارهم إلى الجهاد حتى ارتدى ثوب الخطيب الواعظ قائلًا :

فَحَامُوا عَنْ دِينِكُمُ وَالْحَرِيمِ مُحَامَاةً مَنْ لَا يَرَى الْمَوْتَ فَقْدًا
وَسُدُّوا الثُّغُورَ بِطَغْنِ النُّحُورِ فَمِنْ حَقٍّ تُغَرِّ بِكُمْ أَنْ يُسَدَّا
ثم يزداد لديه تأكيد الموقف في سياق ذلك الشكل الحكمي العام الذي يزيد به الشاعر الصورة إيغالا وعمقا ودلالة وتأثيرًا :

وَأَيْسَرُ مَا كَابَدَتْهُ النَّفُوسُ مِنْ الْأَمْرِ مَا لَمْ تَجِدْ مِنْهُ بُدَا

وفي مقابل تلك المخاوف التي أفرغت شعراء المسلمين برزت مواقف النصر التي استبشر فيها المسلمون بالفتح، وتحقيق الغلبة على خصومهم، فكان من الشعراء من سار في ركاب المقاتلين، يتتبع الخطي، ويرصد المكاسب، ويحسب للهزيمة ألف حساب، وربما يرى بصيص الأمل في النصر قادمًا، فلا يسعه إلا أن يكشف عن فرحته به، وعندها لا يتورع الشاعر عن استعادة بعض من صور التراث، فإذا بصورة النابغة الذبياني في الحارث الغساني وجنده — وهم جميعًا في قمة انتصاراتهم — تستدعي منذ رصدها العصر الأول :

إِذَا مَا غَزَوْا بِالْجَيْشِ حُلُقَ فَوْقَهُمْ عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ
جَوَانِحُ قَدْ أَيْقَنَ أَنْ قَبِيلَهُ إِذَا مَا التَّقَى لِلْجَمْعَانِ أُولَ غَالِبِ^(٢)

وكذلك كان ما رثده مسلم بن الوليد :

(١) الكامل في التاريخ، ٢٨٥/١٠.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، ١٨.

لَهْنٌ عَلَيْهِمْ عَادَةٌ قَدْ عَرَفْنَاهَا فَهَنْ يَتَّبِعْنَاهُ فِي كُلِّ مُرْتَحِلٍ^(١)

وكذا ورد في عتاب المتنبي ومؤاخذته وحش الصحراء عبر رحلته إلى
سيف الدولة :

أباحك أيها الوحش الأعالي فلم تتعرضين له الرفاقا
ولو تبغت ما طرحت قنأه لكفك عن رذائنا وعاقبا
فإذا بلصداً تلك الصور وأشباهاها تتردد في جنبات وادي النصر في "حطين"،
وإذا بلوحة الشجاعة والبطولة عند "أسامة بن منقذ" تبدو قريباً من نفس السياق :

نسيرُ إلى الأعداء والطيرُ فوقنا لها القوت من أعدائنا ولنا النصرُ
فباسٌ يذيبُ الصخر من حرِّ ناره ولطف له بالماء ينبجسُ الصخرُ
وجيشٌ إذا لاقى العدوَّ ظننتهم أسودَ الشرى عتت لها الأثمُ والغفرُ
تري كلَّ شهم في الوغى مثل سهمه نفوذاً فما يثنيه خوفٌ ولا كثرُ^(٢)

وهكذا راح شعراء العصر يستوحون أنغام الفروسية، ويترسمون إيقاع البطولة
من أعماق التراث، فلمعت أمام أبصارهم صورة عنتر بن شداد العبسي، وهو يثبت
وينتقم من خصومه، ويجود على قومه، ويمن على فرساتهم، ويتعارك معهم، ثم
يحقق لهم نصراً، ولنفسه حرية وبطولة، وهو يضع بين يدي ابنة عمه مهرها من
رصيد فروسيته التي مزجها بغزله العفيف في صورته الذائعة :

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى وبيضُ الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم^(٣)

حتى يأتي محمود بن سليمان الحلبي ليعرض الموقف البطولي من خلال

(١) ديوان مسلم (صريع الغواني)، ١٦١.

(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ٢٠٤.

(٣) ديوان عنتر بن شداد، ١٠٧.

تفاصيل أخرى جديدة، يلتقي فيها حس التراث لديه بعناصر الحداثة التي ذكر منها القلاع والحصون، وصور ما استخدم في الحروب من المنجنيق، فيقول :

ولقد ذكرتكَ والحياةَ كَرِهَةً	والموت يرقُب تحت حصر المرقب
والبيضُ من خلل السَّهام كأنها	برق تَألَّق في غمام طَيِّب
والحصنُ من شَقِّ الحديد كأنه	عذراءُ ترفل في رداء مذهب
سامي السماء فمن تطاول نخوة	للسمع مسترقاً رماه بكوكب
والمنجنيقُ كأنه من رَمِيهِ	حيث استدارت مركب في لولب

ولنا هنا أن نتأمل مقولات عنتره في حواراته الحربية التي لم يندم يوماً على خوضها :

وإذا حُمِلْتُ على الكَرِهَةِ لم أقل بَعْدَ الكَرِهَةِ لَيْتَنِي لم أفعل

بل ربما وجد الشعراء بعضاً من المتعة في عقد مقارنات عديدة عكست ملامح البطولة والفروسية التي قد يلتقي بعض منها في أشخاص خصومهم .. وعلى طريق نصر المدوح وهزيمة العدو لا يتورع الشاعر عن تصوير تلك المتناقضات والصراعات، ومردداً أصداء صوت أبي تمام في صورة فرار " تيوفيل " أمام بطولة المعتصم، وفي تحول مقاييس القُبْح في " عمورية " إلى ملامح " جمال " من منطق الانفعال الخاص بالشاعر :

سَمَاجَةٌ غَنِيَتْ مَنَا العَيُونُ بِهَا عَنْ كُلِّ حُسْنٍ بَدَأَ أَوْ مَنَظَرٍ عَجَبِ

فعلى نفس الطريق راح الشاعر يستبشر بما يراه من فرار قائد الروم :

ولِي وَقَدْ أَلْجَمَ الْخَطِيئُ مَنَظِقَهُ بِسَكَنَةٍ تَحْتَهَا الْأَحْشَاءُ فِي صَخَبِ

وإذا بالموقف يتكرر في تسحاب " ملك الفرنجة " أمام " عماد الدين " خوفاً وهلعاً، صوره ابن فسيح الحموي على نهج أبي تمام، حيث صور مجيء ملك الفرنج :

فجاء يُطْبِقُ الفَلَّوات خَيْلاً كَانَ الْجَحْفَلَ اللَّيْلُ الْبَهِيمُ

ثم صور ما انتابه من رعدة الجبن التي ألمت به :

وَأَبْصَرَ فِي الْمَغَاضَةِ مِنْكَ جَيْشًا فَأَخْزَنَ لَا يَسِيرُ وَلَا يُقِيمُ
أَرَادَ بَقَاءَ مُهْجَتِهِ فَوَلَّى وَلَيْسَ سِوَى الْحِمَامِ لَهُ حَمِيمُ
أَقَامَ يَطُوفُ بِالْآفَاقِ حِينًا وَأَنْتَ عَلَى مَعَاكِلِهِ مَقِيمُ^(١)

وهكذا صُوِّرت المعارك من منظور ديني، سيطرت فيه الفضائل، وجاء العرض بقيقاً يحكي مواقف الصراع بين الإسلام والشرك، وبدا المعجم الإسلامي قادراً على أن يتفق في الشعراء حملنا وصدقاً على النحو الذي صورته العماد الأصفهاني أيضاً :

فَكَيْفَ مَكَسَتْ الْمُشْرِكِينَ رُؤُوسَهُمْ وَرَأَيْكَ فِي الْإِحْسَانِ أَنْ تُطْلُقَ الْمَكْسَا
كَسَرَتَهُمْ إِذْ صَحَّ عِزُّكَ فِيهِمْ وَنَكَسَتَهُمْ مِنْ بَعْدِ أَعْلَامِهِمْ نَكْسَا
بِوَاقِعَةٍ رَجَّتْ بِهَا أَرْضُ جَيْشِهِمْ وَمَلَرَتْ كَمَا بُسَّتْ جِبَالُهُمْ بَسًا
بَطُونُ نَنَابِ الْأَرْضِ صَارَتْ قُبُورَهُمْ وَلَمْ تَرْضَ أَرْضٌ أَنْ تَكُونَ لَهُمْ رَمْسَا
وَمِنْ قَبْلِ النَّاسِ الَّذِي كُنْتَ مُقَدِّسًا فَلَا غَمَّتْ أَخْلَاقُكَ الطُّهْرُ وَالْقُدْسَا
نَزَعْتَ لِبَاسَ الْكُفْرِ عَنْ قُدْسِ أَرْضِهَا وَالْبَسْتَهَا الدِّينَ الَّذِي كَشَفَ الْبِيسَا^(٢)

ومع نهاية الغزو الصليبي للمنطقة العربية المسلمة ردّد شعراء العرب أصداء فرحتهم بالنصر، على نحو ما كان من أبى تمام في فتح المعتصم لعمورية حين عدّه فتحاً مبيناً استبشرت به السماء، ولبست له الأرض زخرفها وازينت :

فَتَحَ تَفْتَحَ أَبْوَابُ السَّمَاءِ لَهُ وَتَبَرَزُ الْأَرْضُ فِي أَثْوَابِهَا الْقُشْبُ

فلم يشأ الشهاب الحلبي إلا أن يأخذ من البائية أصلاً له ينظم على نهجه، ليصور فرحته وفرحة مصكر المسلمين معه، حين استولى الأشرف خليل على

(١) الخريدة (شعراء الشام)، ١/٤٧٠.

(٢) معجم الأدباء، ٧/٨٨.

مدينة عكا كآخر حصن آذن بمغيب شمس الصليبيين عن الوجود في المنطقة العربية، ليندفع الشاعر مستمداً مادته من معجم إسلامي خالص، وليقول عن الإسلام والنبي ﷺ من جانب، وعن الكفر والشرك من جانب آخر :

الحمدُ لله ذلت دولةُ الصلب	وعز بالترك دين المصطفى العربي
ما بعد عكا وقد هُذَّتْ قواعدها	ففي البحر للشرك عند الله من أرب
لم يبق بعدهما للكفر إذ خربت	ففي البحر والبر ما ينجي سوى الهرب
يا يوم عكا لقد أنسيتَ ما سبقت	به الفتوح وما قد خط في الكتب
وأشرف المصطفى الهادي البشير على	ما أسلف الأشرف السلطان من قُرب ^(١)

وهكذا نأى شعراء العصر بأنفسهم عن الانحسار في عالم الاحتراف البغيض الذي توقف كثير من الشعراء الملاحين عليه، وراح فريق من الشعراء الملتزمين يُرضى نفسه وجمهوره ودينه في آن واحد من خلال الصدور عن تلك التجارب والمواقف التي درجوا على تصويرها في إطار الصدق الأخلاقي والتاريخي والفني معاً أيضاً .. وكأننا نرى التاريخ يدفع الشعراء دفعاً إلى مزيد من الالتزام الذي يأخذ منحى موضوعياً في كثير من الأحيان، إذ لم يقف الأمر عند حدود الشعراء الذين عاصروا الحروب الصليبية، أو وقفوا بين يدي انتصارات صلاح الدين، بل يمتد الزمن، وتظل صورة صلاح الدين متألقة في وجدان الشعراء في إطارها الإسلامي عبر دواوين كثير منهم، على نحو ما صنع صالح مجدي وأحمد شوقي. وإذا شوقي يجد متعة في هذا الجانب من الالتزام التاريخي، فيقدم على تصوير وقائع صلاح الدين وأحداث عصره، ويجعل من نفسه شاهداً ومؤرخاً لها بما يزيدُها توثيقاً بمثل قوله :

يعرف الدينُ من صلاح ويدري	من هما المسجدان والإسراءُ
إن حصنه الذي كان حصنا	وحماه الذي به الاحتماء
يوم سار الصليب والحاملوه	ومشي الغرب قومه والنساء
بنفوس تجول فيها الأماتي	وقلوب تنور فيها الدماء

(١) معجم الأديباء، ٨٨/٧.

يضمرون الدمار للحق والناس ودين الذين بالحق جاءوا
ويهدون بالتلاوة والصُّلْبَا ن ما شاء بالقنا البناء
فتلقنتهم عزائم صدق نص للدين بينهم خباء^(١)

وعلى هذا المنهج تتحول بطولة صلاح الدين إلى (رمز) تاريخي عميق الدلالة، يسيطر على أذهان الشعراء حتى من بعد عصره، وتتألق في خيالهم ملامح تلك البطولة الخالدة كلما اشتد الأزمة بالمسلمين، على نحو ما ذهب إليه الشاعر محمود صادق في قصيدة "مخالب الغرب في عنق الشرق" حول ما تصوّره من مصير العالم الإسلامي في أعقاب الحرب العالمية :

عليك صلاح الدين بهتاج حصرة على الدين والدنيا ويَبْكِي المَهْتَدُ
عليك سلام الله قد كنت منجدا ومالك منّا اليوم في الخطب منجد^(٢)

وعلى قدر ما نراه من كثرة الدراسات التي نهضت حول صلاح الدين وصورته البطولية الكبرى، وتفاصيل الأحداث الجسام التي خاضها وانتصر فيها، يتكرر الموقف في الإطار الفني ذاته، حتى حين يتجاوز عصره بكثير، وما زال الشعر الحديث يتلمس الخطى في تاريخ صلاح الدين رمزاً من رموز الدفاع عن الإسلام والعروبة، وواحدًا من أقطاب الجهاد في سبيل العقيدة، تجسدت فيه آمال الأمة، واتجهت إلى نظيره تطلعاتها، لتتبلور حول مثل سيرته طموحات أبنائها أملاً متجدداً في انتصار الإسلام، وتجدد النصر للمسلمين، كما كان عليه حالهم في صفحات جهادهم مع ديار الشرك في عصره وعبر صفحات التاريخ الكبرى.

وهكذا تم عرض جوانب القضية من خلال أبرز أطراف الصراع فيها، ومروراً بمستويات - على هذا النحو من السرعة - عبر العصور المختلفة للأدب، حيث بدا ثمة شاعر غير ملتزم أو متصارع مع نفسه أو الآخر، بقدر

(١) الشوقيات، ١٧/١.

(٢) ديوان صادق، ١٣٧.

ما عاش متخبطاً بين الاتجاهات، فإذا ما بدا صادقاً مرة بدا في غيرها مزيفاً حائراً
يلتقط خيوط التجارب من هنا أو هناك، دون التزام بخط واضح يحكمها أو يشد
خيوطها، وكأنه يفتقد صدق الموقف، ويكاد يتشبث بالأداة وحدها، وفي افتقاد
الموقف ما فيه من ضياع الفن ومن جنائية على أصالته، إذ ينبغي أن يظل الفن
اختياراً إيجابياً ملتزماً بوحدة من قضايا العصر، عندها يبدو الشاعر قادراً على
الانطلاق الذاتي الصريح، ليعكس وقع شريحة الحياة على نفسه، في إطار عملية
الإبداع التي تتحول الرؤى الجزئية عندها إلى رؤى أكثر إنسانية وشمولاً، تعكس
المواقف وتجسد الأحداث، وتصور طابع الأمل أو الألم عبر كل عصور الأدب طبقاً
لسياقاته الخاصة وظروفه المتجددة.

ويبقى الفاصل بين الشاعر الملتزم وبين سواه على غرار ما تكشف في
موقف عليّ ابن الجهم في تشبثه بسنيته وموقفه المضاد من قضية الاعتزال
وخلق القرآن، على عكس ما تحكيه المرويات حول تحول البحتري بين مذاهب
الاعتزال وأهل السنة، فلا هو ملتزم هنا أو هناك، حتى إذا ما سئل عن قوله :

يرمون خالقهم بأقبح فيعظم ويحرفون كلامه المخلوقا

أجاب أن هذا كان دينه أيام الوثائق، ليرد عليه سائله ساخراً ومستنكراً
موقفه قائلاً : يا أبا عبادة إن هذا دين سوء يدور مع الدول ! فهل هكذا كان افتقاد
الشعراء منطق الالتزام، أم اقتصر الأمر على الأنسقة الفنية دون سواها في
تصوير موجه الصراعات التي عاشوها على الأصعدة النفسية والفكرية ؟

وتبقى هنا مسألة مطقة بما قد تكشفه تلك القراءة العابرة في العصور
المختلفة بحثاً عن طبيعة صيغ التداخل والتباين بين أنماط الالتزام المختلفة،
ليظهر منه عدة خصائص وسمات غلبت على شعراء هذا الاتجاه أو ذاك، إذ لم
يكن الأمر مجرد صراع مذهبي في كل العصور التاريخية، إلا مع ما شهدته الحياة
السياسية ذاتها من صراعات فكرية، على نحو ما شهد عصر بني أمية وبني

العباس، وهو التزام بدا محكوماً بموقف الشاعر حيث تتدخل فيه الذات المبدعة حين تختار قضيتها التي تذود عنها، بدليل تضارب الفرق وتصارع الآراء في العصر الأدبي الواحد، وعندئذ يرتبط التزام بالافتتاح الوارد من قبل المبدع - بالدرجة الأولى - لتبقى الظاهرة قادرة على كشف كثير من الطوايح العقلية والثقافية لكل عصر على حدة، منذ تعلق الموقف بمستويات الفكر المختلفة على الصعيد الفردي من جانب، ثم الأصعدة الجماعية من جانب آخر.

كما تبقى للقضية قيمتها في عملية الاستكشاف التاريخي التي تقود إليها من خلال ما رصدته من حقائق حربية وغير حربية في عصور الأدب المتوالية.

ويظل رهناً بمنطق الالتزام أيضاً ظهوره، كقضية قديمة قدم الشعر العربي ذاته، وليست وليدة جيل بعينه، خاصة إذا ما صرفنا النظر عن دلالاتها المذهبية التي قد تفرض على الشاعر القضايا التي يعالجها قهراً قد تتحول عنده إلى محور إلزامي، فبعيداً عن هذا الحس المذهبي تحرك الشعراء على مدار عصور الأدب، فزأجوا بين قضايا المعاصرة وبين الحس التراثي الذي رسخ في أعماقهم، حتى لنستطيع أن نعد هذا الالتزام وذلك الصراع - بكل الصور - معياراً من معايير الصدق الفني، وواحدًا من مقاييس الفحولة الفنية، ورمزاً من رموز الأصالة في عالم الشعراء.

الباب الثاني

المعايير الناقدّة

” صراعات النقاد والشعراء ”

الفصل الأول

المبدع والمتلقي

شروط .. ورفض

على امتداد حركة التاريخ الأدبي، ومع تتابع عصوره المختلفة، شهدت القصيدة العربية مواقف نقدية متعددة، دافع بعضها عنها في صورة من صورها، وفي شكل ما من أشكال الدفاع عنها، وأخذ معظمها منحىً هجومياً صريحاً، أو — على أقل تقدير — أثر جانب إملاء الشروط، وفرض التوجيهات والقواعد على الشعراء حول طريقة النظم، وما ينبغي عليهم أن يأخذوا به منها أو يتجنبوه؛ الأمر الذي أوجد صراعاً صريحاً بين الشاعر المبدع وبين الناقد الذي يقوم إبداعه، وإليه أسندت مهمة الحكم له أو عليه.

ولعل فناً من فنون الشعر العربي القديم لم يزل حظاً في إطار تلك التوجهات النقدية المختلفة، كما نالت من ذلك قصيدة المدح، وهو موقف لا بد أن يوضع في الاعتبار، وأن تبحث مبرراته من أكثر من منطلق : ذلك أن قصيدة المدح العربية قد شغلت من دواوين شعرنا القديم مساحة لم يصل إليها — أو حتى يقترب منها — فن شعري آخر، ثم إن قصيدة المدح ذاتها قد سارت في إطار شكل نمطي معين تعاوره الشعراء، وطرقته منهم الأجيال المختلفة، فظل تقليداً ثابتاً يحظر عليهم تجاوزه، أو حتى إعلان التمرد عليه، وإلا سقطوا في ميزان النقد سقوط ذي الرمة أمام هشام بن عبد الملك في قصته المشهورة.

وقد وجد هذا الشكل الترويج له والانتشار على السنة فئات مختلفة من الشعراء مشهورهم ومغموريهم في ذلك سواء بسواء، في نفس الوقت الذي استمر فيه وارداً على اختلاف البيئات، وإن تعددت ملامحها، وتباعدت قسماؤها بين بداوة وحضارة، أو بين استقرار سياسي وصراعات مذهبية، أو فتن وثورات حربية، أو حروب دامية داخل الدولة العربية، أو على مناطق الثغور المفتوحة مع الإمبراطوريات المجاورة.

ومع تشكل الحركة التقليدية حول قضية الإبداع في القصيدة العربية القديمة

نلتقي بكثير من الرؤى التي تستحق التوقف والتأمل والمناقشة، بعيداً عن الحماس، أو ما قد يصحبه من حرص انفعالي قد يتمخض عن حتمية الدفاع عن القصيدة العربية، أو الهجوم عليها، ذلك أن المهم في الموقف هو محاولة استكشاف أبعاد تلك الرؤى، أو تسجيل ما أصاب منها، أو ما أخذ موقف العداء والعنف حتى أسهم في تشويه صورتها، فكادت تسقط في ميزان النقد في أكثر من مرحلة تاريخية، مما بات في حاجة إلى منطقة الردود هذه، ربما من قبيل السعي إلى رد الاعتبار لها، أو — على الأقل — الاعتراف بمكانتها، وأهمية درسها وتوجيهات قراءاتها ونقدها.

ولعلنا نستطيع أن نتوقف عند بعض من هذه الرؤى ممثلة في :

أولاً : رؤية طبيعة التوحد النفسي وعلاقته بالتوحد الموضوعي في القصيدة.

وثانياً : تبين حقيقة الموقف الذاتي في صراعاته مع الغيرية فيها بين التجلي والخفاء لأي منهما.

ثالثاً : قضية المناسبات وما كان لها من دور بارز في توجيه حركة الصراع الفني لدى الشاعر.

في إطار الموقف الأول يتعلق الحديث بالوحدة الموضوعية في القصيدة القديمة، حيث تردّد — كثيراً — ذلك الاتهام الذي يشكك في توافر شيء من تلك الوحدة لها، وكان بنيانها جاء مفككاً تماماً، صحيح أننا سنلتقي بمواقف نقدية قديمة تحت الشاعر على ضرورة توفير تلك الوحدة لموضوع فنه، ولكننا — في مقابل ذلك — نجد الساحة النقدية وقد ملأها زحام الشروط والتوجيهات التي تتناقض مع مثل هذا الموقف، ولا أدل على ذلك من انشغال ذهن الناقد بكثرة الحديث حول جزئيات القصيدة، على نحو مما رصده ابن قتيبة فيما ذهب إليه من تفسير لبناء القصيدة في قوله المشهور " إن الشاعر بدأ قصيدته بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى يخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً

لذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل، وإتضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وضمam التأميل، وقرر ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه على السماح، وفضله على الأشباه، وصغّر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد هو من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجد واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد^(١) ويبدو أن تلك الرؤية لابن قتيبة كان لها أن تترك أثراً سلبياً على حركة الشعر عامة، وعلى قصيدة المدح بصفة خاصة، إذ يتطوع الناقد - هنا - ليضع أمام الشاعر القوالب الفنية التي يكاد يلزمه ألا يتجاوزها، وإلا تهدده بفقد جمهوره، " فلم يشبع النفوس " - على حد تعبيره - وعندئذ يؤاخذ على مستوى فنه، إذ ربما سقط في ميزان النقد، أو أهمله النقد في تصانيفهم الطبقية للشعراء، إن أصابته سقطة العجز عن إرضاء المتلقي أو إبهاره.

وتتعدد صور المؤثر السلبي من واقع رؤية ابن قتيبة نفسه، حيث يبدو الناقد القديم وقد شغل بجزئيات القصيدة بقدر تمزيقها أثناء تحليله لها، حتى كاد يشوه صورتها الكلية وتفتت معمارها المترابك، وبذا أصبح الناقد شركاء في هذا التمزيق المفتعل من جانبهم، فإذا ما وجدنا للشاعر مبرراً نفسياً، أو فنياً حول ما قد يذهب إليه من تعدد جزئيات النظم، يبقى موقف الناقد غير مبرر من الجمود والنمطية إذ ظل مشغولاً بتلك الجزئيات؛ الأمر الذي دفعه - أحياناً - إلى الحكم على بيت واحد من القصيدة بأنه أفضل ما قالته العرب في فنٍّ ما من فنونها،

(١) الشعر والشعراء، ج ٢، ص ٧٥-٧٦.

فظهر لديهم أفضل ما قالته العرب في المدح، أو الهجاء، أو الرثاء، أو غير ذلك من الموضوعات على مستوى البيت الواحد، أو — على الأكثر — على مستوى البيتين: واستكمالاً لقصور النظرة النقدية من هذا الجانب الذي رصده "تقد الشعر" لقدامة أو "قواعده" لثعلب، أو الشعر والشعراء لابن قتيبة، أو موازنة الأمدى بين الطائبيين، أو كتاب المعاني للعسكري، أو المعاني الكبير لابن قتيبة أو الأشباه والنظائر للخالدين، أو عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، أو غير ذلك مما ورد في نفس الأطر، أو سار في نفس المسارات النقدية.

ثم تزداد المواقف السلبية تأثيراً في حركة الشعر، حين تترك في نفس الشاعر شيئاً من الرغبة الجامحة في إرضاء البيئة النقدية من حوله؛ الأمر الذي يحفز بعض الشعراء إلى اصطناع التماهي في الأخذ ببعض من تلك النصائح — ربما على الرغم من ضيقه بها — فيؤثر السلامة إرضاء للناقد، ولا يكاد يطيل في إعلان التمرد على شروطه، حتى إذا ما سولت له نفسه من ذلك شيئاً تردد في إعلائه ألف مرة، ومن ثم بدت رؤية ابن قتيبة لمنهج الشاعر في القصيدة القديمة عاجزة عن استيعاب الأبعاد الحقيقية لبنية العمل الشعري في نموه، وتداخل أجزائه، وكأنَّ الناقد قد نأى بعيداً عن الحقيقة منذ أغفل طبيعة الواقع النفسي لدى المبدع، وحوّل حوارَه إلى منطقة التلقي والجمهور، فسقطت من بين يديه — عمداً — منطقة الإبداع، على ما لها من خطر وأهمية في قراءة العمل الفني بشكل متكامل.

من هنا بدا الناقد العربي القديم مسئولاً — إلى حد واضح وبشكل صريح — عما أوقع الشاعر في حرج عبر مواقف أوخذ عليها، وإلا فما قيمة ذلك الانشغال النقدي الجزئي بابتداءات القصائد إلى الحد الذي دفع ابن رشيق — مثلاً — إلى القول بأن الشعر "قُلٌّ أوله مفتاحه، ينبغي للشاعر أن يجود شعره، فاتَه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة" (١).

كأنه يرشح بذلك للتفرقة بين وجوه الكلام لمجرد موقعه من صدر القصيدة أو في وسطها أو خاتمها، وكان ثمة جزءاً من القصيدة يمثل مستوى خاصاً من درجات الإبداع، وغيره يمثل فناً من الدرجة الثانية لمجرد حدود موقعه من معمارها الفني، وهي توصيف غريب لأهمية المطالع، انتهى به بعض النقاد إلى التسوية بين الفنون من خلالها، وكأن الشعر يفقد ماهيته — آنذاك — باعتباره نمطاً متميزاً من أنماط القول، ليصبح بذلك قريناً للخطبة أو الرسالة، على النحو الذي سجله ابن رشيق أيضاً حين عاب على الشعراء الهجوم على ما يريدونه مكافحة، لأن ذلك إنما يجعل القصيدة " كالخطبة البتراء، أو القطعاء التي لا يبدأ فيها بحمد الله عز وجل" ^(١)، وإذا بابن رشيق نفسه يترك أثراً واضحاً في بعض المتأخرين من النقاد ممن ردوا مثل قوله تحت ستار تسمية أخرى قد تنتهي إلى براعة الاستهلال، أو روعة الافتتاح، بل راح بعضهم يحرص على تعريف المسألة وتحديد أبعادها وتقييدها بأن يأتي " الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه ببيت أو قرينة تدل على مراده من القصيدة أو الرسالة أو معظم مراده "، وقياساً على هذا التصور انطلقت مواقف التفضيل لبيت شعري بعينه، في موضوع محدد، كما تردد الإعجاب بالنموذج النسيبي على النحو الذي عرضه الناقد إعجاباً بالمتنبي من خلال مطلع له يقول فيه ^(٢) :

أُتِراها لكثرة الضئالي تحسبُ الدمع خلقة في المأقي

أو قوله في مطلع آخر ^(٣) :

فدينك من ربّع وإن زدتنا كرباً فبك كنت للشرق للشمس والغربا

ومن مثل ذلك قول أبي تمام في مطلع مرثيته في محمد بن حميد

(١) نهاية الأرب (الأوسى)، ١٣٣/٧.

(٢) ديوان المتنبي، ١٠١/٣.

(٣) نفسه، ٩٨/١.

الطوسي^(١):

كذا فليجلّ الخطبُ وليفدح الأمرُ فليس لعينٍ لم يفض ملؤها عثرُ

ألا يمثل هذا التوقف عند حدود البيت الواحد استحياساً أو استهجاناً، وما قد يصحب ذلك من إصدار الحكم للشاعر أو عليه من منطق أهمية المطالع، وما قد تعلق بها من شروط في الصياغة من حيث الشكل أو المحتوى، ألا يمثل هذا كله نوعاً من التعتُّ الذي قد يسهم في تعطيل تدفق حركة الإبداع في العمل الشعري ككل واحد، أو ما يتصور أن يكون عليه ذلك الإبداع كبنية فكرية تحكمها وحدة الرؤية دون التلفيق المفتعل بين الأبيات أو تصنع التناميها في سياق النظم ؟

هو تعتُّ قد يردنا ثانية إلى ذلك الموقف الذي قسم فيه ابن قتيبة القصيدة من منطلق وظيفي شغل فيه - أول ما شغل - بالمتلقي، وتجاهل - أكثر ما تجاهل - دور المبدع وأهمية تجاربه الذاتية.

أليس من مظاهر قصور نقننا القديم أن يسلب الشاعر حقه في صياغة فنه باعتباره مبدعاً، له فيه حق الاختيار والانطلاق من واقع الحياة ووقعها على نفسه، واتساقاً مع ملكاته المتميزة، وطاقتة الفنية الخاصة، واحتراماً لمنطق الفروق الفردية التي يمكن تلمسها من خلال عملية الإبداع ذاتها على مستوى المقدمة أو غيرها ؟ .. إن رؤية جمالية الفن من منطلق البيت الواحد تبدو جنياً في فهم جمالية القصيدة ككل فني واحد؛ الأمر الذي جعل الناقد يركز على نقد الشعر لا القصيدة، وعندئذ تسقط الوحدة الكلية لها ضحية النظرة الجزئية، أو الرؤية الأحادية المفردة على مستوى الأبيات، بل ربما جرّ ذلك للسقوط إلى مزيد من التركيز على التجارب الجزئية، أو حتى إلى إهمال أهم الخيوط الدقيقة التي قد تُوحد بينها، وتشد بعضها إلى بعض على المستويات النفسية والفكرية والمعرفية.

(١) الوساطة، ١٥٤.

نقد قادت عمومية الأحكام إلى إغفال أبعاد التجارب، وإلى الانسياق خلف الصناعة بمعزل عنها، ألم ينته ابن سلام إلى أن " الشعر صناعة يثقفها اللسان"^(١)، ومن ثم وضع أمام الناقد ضرورة اكتشاف عناصر تلك الصناعة من منطقي الوحدات التي تتشكل منها قبل أي اعتبار آخر !

ثم يستمر دور الناقد متجاوزاً حدوده، حيث يتمادى في وضع القيود، ويكثر من فرض الشروط على المبدع فرضاً، فلم تقف المسألة عند حدود توصيف الصياغة الجمالية، أو حتى عند تحليلها وتفسيرها، بل قفز الناقد إلى مناطق إصدار الأحكام، ومصادرة الرؤى، دون وقفة متأنية عند محتوى العمل الأدبي باعتباره نسيجاً متداخلاً في أعماق الصياغة الجمالية، وكأن فكرة المعاني المطسروحة في الطريق على النحو الذي طرحه الجاحظ^(٢)، قد ترجمت أبعاد ذلك الإهمال للناقد بمنظور منطقي يكاد يجانبه فيه الصواب في معظم الأحيان، لاسيما حين يسقط من اعتباره طبيعة حركة النمو في القصيدة، ابتداءً من الاعتراف بتلاحم التجربة مع أداة الشاعر ومنهج صياغته. ولا تخفى جزئية الرؤية ومحدوديتها عند " ابن قتيبة " حين وصف شكل القصيدة العربية - كما رأينا ذلك - من منظور قصيدة المدح فقط، وكأنما حدد بذلك دور الشاعر، وهو في موقف أحيط به فيه من كل جانب، إذ بدا محكوماً بضرورة إرضاء جمهور بعينه من الممدوحين أولاً، ثم من النقاد من حولهم ثانياً، ومن ثم راح الناقد يسجل تصوره النقدي متجاوزاً من خلاله ذاتية الأداء، وكأنما اكتفى منه بغيرية التلقي دون سواها، وإذا بابن قتيبة نفسه يعدد تفاصيل المقدمات، وتستوقفه جزئياتها، لا ليتأمل الواقع النفسي للمبدع، أو ليكتشف كيف بدا حريصاً على إقحام ذاته في صدر القصيدة قبل انصرافه إلى ممدوحه، أو - على الأقل - كيف بدا - أي

(١) طبقات فحول الشعراء، ١٦.

(٢) في البيان والتبيين يذهب إلى عمومية المعرفة بها من قبل العربي والأعجمي والبدوي والحضري وخصوصية إخراجها من واقع القدرة على النسيج والبراعة في التصوير.

الشاعر — أيضا — حريصًا على التقني بتجاربه وأحلامه، أو بتصوير رؤاه وتطلعاته وهمومه، حتى يجعل المقدمة — بذلك — تحكي شخصه، وتعكس أبعاد واقعـه. إذ يبدو ذلك وكأنما غاب تمامًا عن ذهن ابن قتيبة، وربما غيَّبه — بدوره — عن البيئة النقدية، حين أدلى بمقولته النقدية فسلم الشاعر حقه في تلك الجدلية التي يصطنعها المبدع — بالضرورة — بين ذاته وموضوعه، حتى في أشد الموضوعات غيرية من حيث الظاهر، أو أكثرها قابلية للاتهام بالزيف وافتقار الصديق الفني من حيث القراءة العابرة.

وتجاوزًا لتعدد تفاصيل القول في اتجاهات المقدمة، يصل الناقد إلى نتيجة واحدة مؤداها أن كل الأعباء التي يتحملها الشاعر في صياغة مقدماته تصل به إلى "إصفاء الأسماع"، وكأنه يسقط — هنا — قيمة ما دونها في القصيدة، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يعزل للموقف بأن يكون الغزل أساسًا حتميًا في المقدمة لأنه "قريب من النفوس لاحظ بالقلوب ...". وكأنه عمد بذلك إلى إغفال الدور الذاتي الذي تؤديه بقية أنماط المقدمات على غرار شكوى الشيب أو الزمن أو مشهد الطبيعة، أو محاولة كسر حواجز الزمن عبر نكريات الماضي نفاذًا إلى تصوير أيام الشباب في مقابل تهزمية الشاعر أمام قسامة صور الشيب. كما أغفل أنماط الموضوعات التي دارت حولها حوارات الشعراء في غير باب المدح، فبذا قبل هذا التعطيل للمقدمة الغزلية، فكيف يُبرر — إذن — موقف الشاعر في حديثه عن الشيب أو استدعاء نكريات الشباب، أو شكوى الزمن، أو غير ذلك من ألوان المقدمات في غير الغزل ؟

إن التمادي في تحليل رؤية ابن قتيبة أو للتوقف عند أصدائها في البيئة النقدية قد يعكس لنا حجم الضغوط التي فرضت على الشاعر فيما يخصه — ذاتيًا — من القصيدة، فعليه أن يستوثق من دقة الإصفاء إليه والاستماع له، حتى إذا ما اطمأن إلى ذلك طمح إلى إشباع رغبات جمهوره أو مدوحه، وغناها فقط لا بد له أن يرحل، والرحلة عنده تكاد تفقد صلاحيتها في علاقتها بواقعه النفسي، بل تبدو علاقتها

— أيضًا — وظيفية محضة، لأنها إنما تستهدف بكل تفاصيلها ومتاعبها " إيجاب حق العطاء ونمالة التأمل "، وكأن التجارب لا تطرح إلا من منطق الزيف الفني، وكأن الرحلة التي أضحت تقليدًا عريقًا يعدّه الشاعر جزءًا لا يكاد يتجزأ من ممتلكاته في معمار القصيدة راحت تفقد أخص وظائفها النفسية أيضًا، باعتبارها إحدى شرائح الإبداع الكبرى، حيث تحكي أملاً متجددًا للشاعر في ألا يتوقف عند لحظات الإحساس بالضيق والفقد، أو الاستسلام لمنطق اليأس والحرمان والفشل، مما عناه في صور المقدمة، وكأنها نهاية العالم، أو آخر مطافه فيه، فإذا ببقية من الأمل تداعبه عبر مسالك الحياة وشعابها الوعرة، ومن خلال عالمها الغامض الذي ينصرف إليه الشاعر ضاربًا في تيه عميق لا يكاد يستكشف أبعاده بسهولة، ومن ثم تبرز ملامح الإيجاب والتفاعل، بل تردد ووضوحًا من خلال جدلية " ذات " الشاعر مع " موضوع " آخر تلتقي فيه رحابة الحياة — بكل صورها ومشاهدها — برغبة الشاعر وطموحه في أن يعبر جسر الألم، أو يتجاوز حدود المعاناة، فيصارع الأحياء، وألا يقبل باستسلام مطلق أو هزيمة نهائية، بل يحلو له أن يستمر في جدله، وأن تطول مقاومته إلى أن تنتصر الحياة من خلاله على العدم، أو ينتصر هو نفسه لها، هذا إذا استعرنا هنا تعبير " فالتر براونه " في تحليله للمقدمة الطللية من منظور نفسي متضائل أمام اللاتناهي، أو الخوف من المجهول، أو ترقب العدم، عندئذ يكتب البقاء للوجود في صورته الموجبة مما يزيد الموقف هدوءًا واستقرارًا حين يؤم الملاح ديار ممدوحه في نهاية الرحلة، وعندها يستشعر ضروبًا من الاسترخاء والاطمئنان، بعد أن قطع المفازة، وفاز على كثنائها وأجوائها ووحشها، وتجاوز ما تجاوزه من فضاء أرضها.

فلاشك أن الحركة النفسية للمبدع تبدو كأمينة من وراء هذا التعدد المفارق بين سلبيات التجربة في المقدمة، إلى تفعيل حركتها في منطقة الصراع المؤكدة في مشهد الرحيل، إلى الانتصار التام بوصول الشاعر إلى ديار الممدوح، وليس من شك — أيضًا — في أن البحث عن أصول تلك التجارب وتتبعها قد ينتهي بنا إلى الاعتراف بواقعيّتها، على الأقل في سياق الصورة النمطية الأولى للقصيدة

العربية منذ الجاهلية، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تختفي صورتها المادية البسيطة، ليبقى للشاعر منها موقف تقليدي يكشف - أول ما يكشف - عن طبيعة ارتباطه بتراث طويل ممتد، يضرب بجذوره في أعماق وجدانه، فلا يكاد يتخلق منه، ولا هو يستطيع التكرار له، ثم عن موقف نفسي يبكي فيه آلامه، ويحكي مشاعره، ويصور أشجانه من خلال المقدمة التي استطاعت أن تستوعب تجاربه قبل الخوض في موضوع قصيدته.

هكذا تقف الصورة المنهجية التي ركز عليها (ابن قتيبة) قوله عند حدود ذلك الأداء الوظيفي فحسب، وهو أمر لا يحسن تقبله بسهولة، لاسيما في رؤيتنا التحليلية للقصيدة العربية القديمة منحا، أو في غير باب المدح، فمع التسليم بفعالية التراث تتكشف حركة القصيدة ذاتها من داخلها، ومن خلال جدلها وقدرتها على التفاعل مع الموضوعات تتعدّد جزئياتها، وتتكشف أبعادها وتبين ملامحها، وينتفي ارتباطها الحتمي بطابع " النفعية " الذي ملأ " سوق المديح " وما صاحب ذلك من حرص دائب من قبل الشعراء على التمسك من وراء " سلعة " الشعر، على النحو الذي عرضت له دراسات أخرى على غرار " جنابة فن المدح على الشاعر العربي لدى الأستاذ أحمد أمين في مقالاته حول جنابة المدح على الشعر العربي"^(١)، ثم ما كتبه الدكتور درويش الجندي عن " ظاهرة التمسك وأثرها في الشعر العربي "، ذلك التمسك الذي أسهم في طرح الرؤية السوداوية للقصيدة القديمة، لم يكن هو القاعدة الوحيدة التي لا يمكن البحث عن سواها في كل قصيدة عربية حكمها ذلك الإطار النمطي، بل لعل ابن رشيق قد تنبه إلى ذلك ونبّه إليه في قوله " وكانت العرب لا تتكسب بالشعر، وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظاماً لها، كما قال امرؤ القيس بن حجر يمدح بني تميم بن رهط المعطي :

(١) وهو ما توقف عنده الدكتور زكي مبارك رداً عبر مقالاته بعنوان " جنابة أحمد أمين على الأدب العربي " وقد جمعها حسين رشيد خريس في كتاب بنفس العنوان.

أَقْرَ حُشَا امْرِئِ الْقَيْسِ بْنِ حُجْرٍ بَنُو تَنْزِيمِ مَصَابِيحِ الظُّلَامِ^(١)

وهو قول تبدو أهميته مؤكدة إذا انسحب على غير امرئ القيس من الشعراء الذين نأوا بأنفسهم عن دائرة التكسب والاستجداء في مختلف عصور الأدب العربي، ولذا يبقى التساؤل وارداً حول طبيعة تلك الصورة النمطية للقصيدة موزعة بين مدرسة المتكسبين بالشعر، وبينها عند غيرهم من أمثال امرئ القيس أو زهير في الجاهلية، أو الوليد بن يزيد في عصر بني أمية، أو عبدالله بن المعتز أو أبى فراس الحمداني أو الشريف الرضي في العصر العباسي، أو غير هؤلاء جميعاً من الشعراء من غير ذوي الحاجة إلى خوض معركة التكسب، أو الانخراط في عالم الاحتراف أو أسواق الاستجداء.

فإذا كان الشكل قد ظلَّ على ثباته مع تعديل طفيف قد تفرضه — أحياناً — طبيعة الفروق الفردية بين شاعر وآخر، فمعنى هذا أن تفسير ابن قتيبة يكاد يتمحور في إطار منطق وظيفي أساسه دائرة التلقي، مما يبدو غير دقيق فيه، ومن ثم يحتاج إلى مراجعة وإعادة نظر تتوقف ثانياً عند أبعاد التعدد الموضوعي في القصيدة العربية، خاصة أنه قد أغفل أهم ما في هذا التعدد من صيغ الجدل والتفاعل بين الذات وموضوعها، سواء ظهر ذلك على مستوى المقدمات أو الرحلة أو خواتيم القصائد. إذ يبدو طابع الطموح وقد سيطر على البيئة العربية على مستوى شعرائها ونقادها، ففي موازاة ما حرص الشاعر على جمعه في القصيدة الواحدة من موضوعات يستجمع فيها خيوط تجاربه، تجلَّى حرص الناقد على إقحام رؤيته تفصيلاً في كل ما نسجته عبقریات الشعراء، ومن ثم راح يُملئ شروطه فيما يلي المقدمة من طبيعة الخروج وأساليبه، على أن يكون النسيب أو نحوه مما هو في مقدمة القصيدة ممتازاً بما بعده من مدح وغيره كقول مسلم بن الوليد :

(١) العدة، ٤٩/١.

أجَدَّكَ لَا تَدْرِيْنَ أَنْ رَبَّ لَيْلَةٍ كُلُّ نَجَاهَا مِنْ قُرُوكِ يُنْشَرُ
نَضِيبَتْ لَهَا حَتَّى تَجَلَّتْ بَغْرَةٌ كَفَزَةٌ 'يَحْيَى' حِينَ يَنْكَرُ 'جَعْفَرُ' (١)

وتتعدد صور الإعجاب النقدي بمدى استجابة الشاعر واتصياحه لمثل تلك الشروط، أو اتساق فنه معها، لاسيما إذا كان من السابقين على هذه القواعد النقدية، وكأن الناقد يسقط حق الشاعر في أن تكون انتقالاته النفسية من شأنه الخاص، أو أن يتم ذلك تبعاً للصورة التي تطلبها حركة التجربة ذاتها، لا تلك التي ينتظرها الناقد من إطار خارجي أساسه إملاء الشروط، أو طرح التصورات، ذلك أن ثمة بعداً آخر – يجب الاعتداد به – تفرضه طبيعة التجارب، بصرف النظر عن لجوء الشاعر إلى "د ع ذ ا" أو "عذ عن ذا" أو "إلى فلان قصدت ...". أو أشباهها من الصيغ التي أوقف الشاعر القديم على استعانتها بها، لأنها إنما تشير إلى عجزه عن الأخذ بمدلول المصطلح النقدي حول براعة التخلص، أو حسن الانتقال، وتوقعه – آنذاك – في منحدر "الاقتضاب".

ويبدو الناقد القديم شديد البخل والقسوة إلى حد الصراع مع المبدع، فلم يشأ أن يترك للشاعر شيئاً دون تقعيد أو إملاء شروط، فمن التوقف عند براعة الانتقال يصل الشاعر إلى موضوع قصيدته، حيث يقف بين يدي ممدوحه مثباً ومادحاً، وعليه – آنذاك – أن يأخذ من الحصافة بنصيب لا يفرغ القول إفراغاً، بل يجب أن يستطرد فيه، فيشرع في الحديث في جانب من موضوعه، ويستمر عليه، ثم يخرج منه إلى غيره، ليعود ثانية إلى ما كان عليه من قبل، والشواهد على ذلك كثيرة كثرة قصائد المدح – على سبيل المثال – حيث يكثر حوار الشاعر حول صفات الكرم والشجاعة وغيرهما من الفضائل التي تستوقف إحداها شاعر المدحة، فيفصل فيها القول تفصيلاً، وينتقل بينها ليعود إليها مراراً (٢).

(١) حسن التوسل إلى صناعة الترسيل (محمد سليمان الحلبي)، ص ٩٥.

(٢) انظر في هذا الصدد (العمدة ١/١٥٨-١٥٩) للتعرف على كثير من تلك الشواهد.

ومن موضوع القصيدة القديمة إلى خاتمتها ينتقل الناقد حاملاً معه شروطه، ليحتم على الشاعر ألا يسقط المتلقي - مطلقاً - من اعتباره، بل يحتم عليه ألا يترك مسافة لذوقه، أو مساحة لطبيعة إبداعه، فأتى له بتلك الحرية إذا كانت خاتمة القصيدة كما قننها النقاد، أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها فإن حسنت حسن، وإن قبحت قبح^(١).

وذلك أن الخاتمة إنما تلتقي في أهميتها - من منظور التلقي أيضاً - مع مقدمة القصيدة، مما حدا بابن رشيق إلى تبرير ذلك في قوله " فإذا كان أول الشعر مفتاحاً له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه، ومن العرب من يختم القصيدة والنفس بها متعلقة، وفيها وراغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتوراً^(٢)."

وعلى هذا النحو وأشباهه جاء التعدد الموضوعي في معمار القصيدة العربية القديمة صورة من الحرص النقدي القديم - أيضاً - على ضرورة توزيع الموقف وتمزيقه - بهذا الشكل - الذي تجاوز حدود المحتوى الفني للقصيدة، متناسياً جماليات ذلك المحتوى المتفاعل مع الشكل، انطلاقاً من التصور السائد حول المعاني المطروحة في الطريق، والتي قد تفقد - بدورها - القدرة على تمييز أديب على آخر إلا من منطلق الأداء اللفظي فحسب، الأمر الذي حفز الناقد إلى القفز على حساب الشكل، ليفرض على المبدع مزيداً من الشروط التي ينبغي أن تحترم، وإلا سقط حق صاحبها في اللحاق بقائمة الفحول. وإذا بتلك الشروط تنعكس على مواقف بعض المتلقين من المدوحين أنفسهم، على النحو الذي تردد حول موقف نصر بن سيار من شاعره الذي عني نفسه بنظم أرجوزة فيها مائة بيت نسيب وعشره أبيات في المدح، فقال له نصر : والله ما أبقيت كلمة عذبة،

(١) العدة، ٢١٧/١.

(٢) نفسه، ٢٣٩/١.

ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مدحي فاقتصد في النسب، ففدا عليه فأنشده :

هل تعرفُ الدار لأم عمرو دَعُ ذَا، وحبرٌ مدحةٌ في نصر

فقال نصر : لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين^(١).

صحيح أن الشاعر قد أسرف في إيجازه، ولكنه بدا صادقاً في تصوير رد الفعل لشروط ممدوحه الذي أغصبتَه إطالته في النسب، ومن هنا كان استخفافه بستلك الشروط في مقدمته الثانية التي تعكس — أول ما تعكس — حدة الواقع النفسي للشاعر، وما انتابه من ضيق من جرأ كثرة تلك الشروط التي أغفلت ما له من حقوق في إبداعه الفني، وتوجهات ملكاته الخاصة بما لها من تميز وتفرد على المستوى الذاتي.

على أن ما حدث لشاعر نصر لم يكن أمراً فريداً لدى القدماء، إذ تكررت له نظائر في مواقف متعددة لدى غيره من الشعراء الكبار الذين عرفوا بقدراتهم الإبداعية المتميزة، ولكن التوفيق جانبهم في موضوع المدح بالذات، خاصة إذا أطلق الشاعر لنفسه العنان باعتباره مبدعاً قبل أي اعتبار آخر، فإذا بذى الرمة يمدح عبد الملك بن مروان بقصيدة له طويلة لم يذكره فيها إلا في بيتين، ووصف في سائرها ناقته، فما كان من عبد الملك إلا أن قال له : " ما مدحت بهذه القصيدة إلا ناقتك فخذ منها الثواب "^(٢).

وإذا بذى الرمة يفقد مكنته في ميزان النقد القديم، حتى قوّضت له الدراسة الحديثة التي نهض بها الدكتور يوسف خليف — رحمه الله — في كتابه " نو للرمة شاعر الحب والصحراء " ليضع فن الشاعر في موضعه الدقيق على المستوى النقدي^(٣).

(١) نفسه، ٢١٧/١.

(٢) الأغاني، ٣٩/١٢.

(٣) نو الرمة : شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، القاهرة.

من هنا يتكشف لنا مصدر الضرر الذي ألمّ بالشاعر حين جانبته التوفيق في إرضاء ممدوحه، وبالتالي في إرضاء نقاد عصره ممن لم يكتفوا من الشاعر باحترامه لنفسه وفنّه، أو حتى بصدوره بشكل تلقائي تحكمه قدراته الفنية الخاصة، وتصويره لتجاربه الذاتية، وإن كانت الرواية قد تحمل رد فعل بدا عنيفاً من جانب الشاعر — عامة — حول أية شروط يمكن أن تحد من حركته أو تحجب ملكته، أو تصدر ابتكاره، أو تشوّه إبداعه.

ويزداد طموح الناقد القديم إلى مزيد من تضيق الخناق على الشاعر، حتى يكاد النقد يتحول — في جانب كبير منه — إلى قيود بغیضة، وأغلال تقف حائلاً دون إظهار ملكات الشاعر، أو احتواء طاقاته، وعليه — وقتئذ — أن يخضع لمنطق الإطالة، أو القصر بما يتسق ورغبة الناقد، ثم عليه بعده ألا يرتكب من المخالفات ما يمكن أن يؤثر على أي من جزئيات قصيدته طبقاً للسياقات التي تنتهجها، وهي المفروضة عليه قهراً، ففي المقدمة عليه أن يكون حريصاً حذراً مما يتطير منه، أو يستجفى من الكلام والمخالفات، أو ذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الألف، ونعي الشباب وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمن المداخل أو التهايتي^(١).

وغريباً هذا القول من قبل الناقد القديم — بالطبع — لأنه لا يتسق مع طبيعة القصيدة العربية ذاتها في موضوع المدح، ولا في غيره، ذلك أن ما حذر منه الناقد لم يكن إلا أساساً للتصوير في كثير من المقدمات، باستثناء ما يتطير منه، لأنه — بالضرورة — لا يتسق نفسياً مع ظروف الشاعر، ولا مع ظروف جمهوره، فهو — أي الشاعر — وإن بدا سلبياً منهزماً في المقدمة، إلا أنه يبدو قادراً على تصوير الهزيمة بعيداً عن الغربان والبوم كرموز دالة على التطير. بل لعل حرص النقاد القدامى على التنافس في إملاء الشروط قد أدى إلى ظهور بعض

(١) الأغاني، ٣٩/١٢.

المتناقضات فيها، وإذا بفريق منهم يعترض حيناً على إطالة الشاعر في القصيدة، وفي أحيان أخرى تتوجه المواخذة للشاعر على عدم الإطالة فيها، مما تحكيه — على سبيل المثال — الرواية التي ردها ابن رشيق والجاحظ حول كثرة امتداح القدماء الفرزدق لقدرته على الإطالة، وما كان منهم من لوم للكُميت أيضاً على الإطالة حتى قال : " أنا على الإقصار أقدر " ^(١).

وكان الناقد لم يعبا كثيراً بطبيعة الدوافع الخاصة التي تحدو بالشاعر مرة إلى الإطالة، وأخرى غيرها إلى الإيجاز خضوعاً منه لبواعث النظم، أو التزاماً منه بحدود ما تعلّمه عليه التجربة على مستوى القصيدة ككل، أو حتى المقدمة، ودليل ذلك ما نعترف به من عجزنا عن التوزيع القطعي للشعراء قياساً على حجم القصائد، فإذا أصحاب الطوال هم أنفسهم أصحاب القصار والمقطوعات، ولم تكن الإطالة يوماً هي المؤشر الوحيد للعبقريّة والتميّز لدى الشاعر، ولكنها بدت — في صورتها الدقيقة — مجرد استجابة طبيعية لتجاربه، أو انعكاساً تلقائياً لحجم الشريحة التي اختارها، فاتخذ منها مادة لفنه وتصويره.

ولم تقف الرؤية النقدية عند حدود هذه الجوانب القائمة التي تقوم على الزجر الدائب من خلال لغة الأمر أو النهي، أو الإكثار من المواخذة للمبدع أو تتبع سقطاته وهفواته، بل ظهرت اتجاهات أخرى بدت أكثر إيجابية وفعالية في قدرتها على تفهم حقيقة مواقف الشعراء، بعيداً عن تلك العدوانية الصريحة التي عرضنا بعضاً من صورها ^(٢)، ذلك أن المقولات النقدية لم تخل من تلميحات كثيرة إلى طبيعة الوحدة الموضوعية في القصيدة العربية القديمة، على ما قد يبدو في بعض تلك الإشارات من جوانب البساطة في الرؤية، أو الاستحياء في عرضها،

(١) العمد، ١/١٨٨؛ والبيان والتبيين، ١/٢٠٧.

(٢) هناك صور من مواخذة الشاعر لشاعر مثله على نحو ما صنعه أبو العلاء فيما صنّفه في كتاب "عبث الوليد" متتبّعاً سقطات البحري في مقابل ما صنّفه في "معجز أحمد" قاصداً به إلى طرح رؤيته في قراءة فن الشعر لدى المتنبي من خلال جمع ديوانه.

على غرار ما يقوله ابن رشيق وكذا الحاتمي " من حكم النسب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها كمثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وبينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتغنى معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان ^(١)، إذ لا نشك في أن هذه الرؤية إنما تعكس طموح الناقد إلى تلمس عناصر التوحد الموضوعي بين جزئيات القصيدة، مع بساطة شديدة في المنطق النقدي حين يشترط الالتقاء بالنسب بما بعده من مدح أو ذم، دون توقف واع عند الطبيعة النوعية لهذا الالتقاء، فهل يقصد الناقد إلى ما أسماه البعض " لف الغزل بالمدح " على ضرورة استحسان تبادل الصورة بين جزئيات القصيدة من مقدمة وموضوع، أم قصد بذلك إلى ضرورة الربط بين المقدمة والموضوع عن طريق براعة التخلص أو حسن الانتقال ؟

على أية حال فإن المحاولة تظل مؤشراً دالاً على حرص نقدي متميز، طمح صاحبه إلى التماس صور التوحد الموضوعي بين الجزئيات - أعني المقدمة والموضوع - من منطلق الذات في تفاعلها الدائب مع موضوعها، ومن واقع ذلك الحرص المؤكد على مشاركة المبدع للمتلقى في أكثر من موضوع من موضوعات قصيدته، باعتبار وحدة الشعور التي يمكن أن تحقق للقصيدة وحدتها الكلية من خلال اللقاء الدائم بين " الأنا " و " الآخر " .

على أن بعضنا من هذه التصورات النقدية قد طرح على نحو من السرعة والإيجاز، وإن بدا طرحه إيجابياً وملحاً، ففي تفصيل المرزوقي لما يجب توافره فيما أطلق عليه " عمود الشعر العربي "، يشير - مجرد إشارة - إلى كلية القصيدة فيما

أدرجه تحت تصور " التحام النظم والتتامة حتى توشك القصيدة أن تكون منه كالبيت، والبيت كالكلمة تأملاً لأجزائه وتقارباً " (١)، وربما ورد على نفس المستوى الإشعاري الموجز ما انتهى إليه القاضي الجرجاني في توصيفه لمهارات الشاعر الحاذق الذي " يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإتها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء " (٢).

وإن كان قوله هذا قد يعود بنا - إلى حد ما - إلى رؤية ابن قتيبة، إلا فيما أضافه من ذلك الاجتهاد الذي يبدو ضرورياً لربط جزئيات القصيدة، وتوفير وحدة العطاء الكلي لها كبنية فنية واحدة، أو توشك أن تكون كذلك.

وكثير من هذه التصورات إنما ورد في سياق ذلك الشكل العام الذي لم يفصل الشعر عن بقية فنون القول؛ ذلك أن الشاعر بدا قريناً في مسلكه هذا لأصحاب الرسائل على حد تعبير (ابن طباطبا) نفسه حول توصيف منهجية هذا المسلك الذي قد يتشبه فيه الشاعر " بمنهج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه - على تصرفه في فنونه - صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المدح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماعة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياقي والنوق، بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً، وممتزجاً معه (٣)، وهو تصور يكاد يلتقي في بساطته بما عرضه ابن رشيق، ذلك أن ابن طباطبا لم يخص الشعر - كفن قولي - بهذه السمات، بل أوجد فرصة اللقاء بينه وبين النثر، فإذا بموضوعاته تقترب من الفصول، بل ربما تشبه الشاعر بالكاتب، فعمد عمداً إلى السير على نهجه لخلق تلك الصلة اللطيفة التي تساعد عليها براعته في التخلص

(١) مقدمة ديوان الحماسة، ص ٩.

(٢) الوساطة، ٦٨.

(٣) عيار الشعر، ص ٦، ٧.

وحسن الاستقلال، لا بين المقدمة والموضوع فحسب، بل بين كل الجزئيات التي تقوم على أساس منه القصيدة، ولكن هذه البساطة سرعان ما تختفي صورتها عند ابن طباطبا نفسه، ففي قول له آخر نجده يطرح رؤيته النقدية بما يشف عن فهم واع، وإدراك دقيق لطبيعة الوحدة الموضوعية التي لابد أن تتحقق للقصيدة، على نحو قوله " وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخل، كما يدخل الرسائل والخطب نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسالة القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثلة السائرة المرسومة باختصارها لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً، لا نناقض في معانيها، ولا وهي في مباتيها، ولا تكلف في نسجها^(١).

صحيح أن تشبه الشاعر بالكاتب ما زال وارداً في تصور " ابن طباطبا "، ولكن ألفاظه راحت تنم عن شدة حرصه على تتبع مسار تلك الوحدة الموضوعية التي يحكمها الاتساق والانتظام، مع تجنب الخل، والتوقف الهادئ عند حسن النظم، والتقاء الأخير بالسابق، ولطافة الخروج، مع دقة البناء وعدم التكلف في النسج.

من هنا - أيضاً - يتكشف طموح الناقد إلى إبراز جوانب تلك الصورة الناضجة للقصيدة العربية، فقد تطرح المواخذه، وقد تتعدد الانتقادات لبعض الأنسقة الفنية، ولكن هذا الموقف يظل رهناً بالنماذج الفنية التي لم تحظ بتوافر تلك الوحدة الموضوعية، على اختلاف درجات التصور المطروحة من حولها، ولذا لم يعط الناقد المسألة - في جملتها - على الإبداع، بل راح يلهث خلف المتلقي

(١) عيار الشعر، ص ١٢٦/١٢٧.

ليدخله في حساب المبدع قهراً، وذلك حين اشترط على الشاعر " ألا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه " (١).

ثم تتسع دائرة الحوار حول تلمس ضروب تلك الوحدة الموضوعية في بنية القصيدة، إلى أن يعرض (حازم القرطاجني) الموقف من منظور آخر، راح فيه يتقصى صوراً من واقع القصيدة العربية بين الإطالة والإيجاز، ولذا عرض رؤيته من منطلق المفارقة بين البساطة والتعقيد في قوله " والقصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحاً صرفاً أو رثاء صرفاً، والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكره من ولع النفوس في أنحاء الكلام وأنواع القصائد " (٢).

ومع هذا التمييز بين طوال القصائد وقصارها لا ينفي (حازم) قياس الخصوبة الفنية التي يمكن أن يحتويها أي من النمطين، وكأنما كشف — أيضاً — عن شدة حرصه على توصيف ذلك النمط الموروث، أو — على حد تعبيره — النمط المركب حين أسماه " بالقصائد الأصلية " وهي التي تبدأ بما يرجع إلى المحب كالوقوف على الربوع، والنظر إلى البروق، ومقاساة طول الليل، وأكثر ما تبدأ بعد هذا بما يرجع على المحب والمحبوب معه، مما يسوء وقوعه كوصف يوم الفراق، وموقف الوداع والافتتاح بما يخص المحبوب أقل من ذلك " (٣).

ويبدو النقد — طبقاً لهذا التصور — وقد وضعوا في اعتبارهم ما أصاب بعض فحول الشعراء من ضرر، لعدم تنبهم إلى دقة الصياغة اللفظية، أو حتى مع

(١) عيار الشاعر، ١٢٤.

(٢) مناهج البلاغ، ٣٠٤.

(٣) مناهج البلاغ، ٣٠٤.

استعمال الضمائر، على النحو الذي أغضب عبد الملك بن مروان — مثلاً — من جرير حين قال في استهلال إحدى مدائحه فيه :

أتصحو بل فؤادك غيرُ صاح عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبِكَ بِالرَّوَّاحِ

فاتهم الشاعر بالغفلة، وظل الخليفة غاضباً عليه حتى وصل جرير إلى قوله في بني أمية :

أَلَسْتُ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْذَى الْعَالَمِينَ بِطَوْنِ رَاحٍ ؟

فسرى بذلك عن عبد الملك وقل: من مدحنا منكم فليمدحنا بمثل هذا أو يسكت^(١).

والشاهد في الموقف هنا أن الخليفة لم ينتبه — أو لم يشأ — إلى أن الشاعر قد درج على صياغة نمط من التجريد شاع بين الشعراء كقاسم مشترك، فراح الشاعر يخاطب نفسه على نحو من هذا التجريد، مستخدماً في ذلك ضمير المخاطب، وهو — بذلك — إنما يتحاور حواراً ذاتياً داخلياً، على غرار ما تكرر في نفس العصر مع ذي الرمة في مطلعته المشهور في مدح هشام بن عبد الملك :

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ كَأَنَّهُ مِنْ كُلِّ مَقْرِئَةٍ سَرِبُ ؟^(٢)

إذ تظل الحقيقة الكامنة في هذه المواقف المكررة كاشفة لنا عن طابع الحيرة الذي شاع في النقد القديم بين التسليم بوجود الوحدة الموضوعية حقيقة واقعة في عمق القصيدة العربية، وبين الطموح إلى تبين بعض من معالمها، أو محاولة استكشاف صور منها مختلفة، لعلها تنتهي به إلى النتيجة التي نأمل الوصول إليها عبر هذا الحوار.

ثم يظل التساؤل قائماً — أيضاً — حول حقيقة الموقف في القصيدة القديمة،

(١) ديوان جرير، ٧٦/١.

(٢) ديوان ذي الرمة، ٣ ؛ الكلى : ج كلية وهي رفعة تكون في أصل عروة المزادة.

وهل تمتعت بتوافر نسق واضح من تلك الوحدة الموضوعية أم أنها افتقدتها تماماً؟ ولذا يصبح ضرورياً للإجابة عن هذا السؤال ضرورة التمييز بين وحدة الجو النفسي في القصيدة، وبين تنوع الموضوعات التي تُطرح من خلالها، فهل يمكن الاعتداد بتلك الوحدة النفسية مؤشراً من مؤشرات الوحدة الموضوعية ومدخلاً من مداخلها ؟ أم أن الانقسام يظل قائماً بين هذه وتلك ؟

إن الأخذ بما طرحه إليوت في تصوّره للمعادل الموضوعي قد يقترب بنا إلى جوهر ما لمحّه النقاد القدماء من هذا الجانب النفسي، ذلك أن إليوت يجعل من هذا المعادل ضرورة لتوحد جزئيات القصيد على حد ما سجله قوله " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو المواقف، أو سلسلة من الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية "، فباعتبار هذه الموضوعات التي يوحدّها الواقع الشعوري، يمكن تلمس المواقف في كم هائل من شعرنا القديم، فإذا ما توقفنا عند قصيدة زهير - مثلاً - كصورة من معطيات الجاهلية، بدأنا مع الشاعر بما رصده من أبعاد الكآبة النفسية في المقدمة التي وزعها بين ظلل وظعينة وبين ذكريات شبابه، ثم ما أتبع به المقدمة من كآبة أكثر عمقاً، وأشد أثراً، جسدتها تجاربه وتجارب قومه من جراء الحروب، وما تركته من دماء وخراب كاد ينذر بفناء القبائل، ثم ما أتى به بعد ذلك - على نفس المستوى من الكآبة - من حسرته على موقف الأحلاف، وما كان من نقض بعض أبناء القبائل للصلح بين عبس وذبيان، ثم ما غلف به أحزانه من طابع السخرية المرة والتهكم اللاذع الذي طرحه على كل من خرج على الصلح، أو اتشق على الجماعة، أو نادى باستمرار حروب جرت ويلاتھا على القبائل التي جربتها.

ففي مقابل هذه الكتلة النفسية المتسقة الجامعة بين الحزن والاكتئاب والتشاؤم لم يتحفف زهير من آلامه إلا بتلك الصورة المشرقة التي دفعته - أصلاً - إلى موضوع القصيدة من منطق انفعالي صادق، ورغبة أكيدة في الانتصار لقضية السلام التي تبنّاها، ومن خلالها أقدم على مديحه بنفس الدرجة من الصدق، دون أن يعرف مواراة ولا تزلفاً ولا نفاقاً على الرغم من احترافه وتكسبه من خلاله.

ومع مزيج الحزن والألم، ومع واتفراج الأزيمة من خلال الصلح المرتقب،

ومع انتصار قضية السلام يعزف زهير على أوتار تجاربه في شكلها الفردي والإنساني العام من خلال نفس الواقع الذاتي الذي أفرز تلك الحكم التي رسم من خلالها لوحة الختام في القصيدة، مسجلاً من ورائها خلاصة تجاربه وأبعاد رؤاه من واقع ممارساته في ظلال عالمه. ومعلقة زهير هنا مجرد نموذج يمكن من خلاله تلمس ذلك التوحد الموضوعي من خلال تلك الصراعات النفسية بين حزن وسعادة يعمران الشاعر عبر شريط الذكريات للماضي، بكل معالم كآبته وصور دماره، أو ما استمر به البعض من حرص على إعادته من أبناء القبائل، ومن سعادة غمرته من خلال ممدوحيه اللذين أصفى لهما لوحة عميقة من لوحات قصيدته، أما إذا قصدنا إلى تمزيق القصيدة - موضوعياً - فقد اقتربنا - آنذاك - من نهج أشد مدرسية قد يصلح لتعليم الناشئة نتفا سريعة من شعرنا القديم فحسب، فإذا بالمعلقة تُوزع بين مقدمة طلبية، ثم مقدمة أخرى في رحلة الظعينة، وثالثة في الغزل، ثم انتقال إلى عرض لوحة حربية، ثم ولوج إلى موضوع الأحلاف أو رسالة الشاعر إليها، ثم ما حدث من نقض الصلح على المستوى الفردي أو القبلي، ثم عود إلى ما كان من ماضي القبائل في خضم الحروب، ثم عرض حكمي لتجارب الشاعر، وانعكاس لرؤاه للحياة، فمثل هذا التمزق إذا ما احتواه واقع نفسي متشابه ومتداخل، فلا بد - آنذاك - أن يقترب من مشهد التوحد الموضوعي، وإلا أسقطنا من حسابنا أهمية التجربة الشعرية، وخطرها في ضبط حركة القصيدة العربية، وإحكام منهجها ومعرفة توجهاتها. ولذلك حرص الشاعر القديم على أن يُشكل لقصيدته إطاراً عاماً يحكمها، أملاً بذلك في تحقيق انعكاس أمين لتجاربه من خلال إحكام ذلك الخيط النفسي الذي يشد أبيات القصيدة، ويقارب بين صورها الجزئية. فمن منطلق المغامرة الكنيية يصور امرؤ القيس موقفه الحزين بعد مقتل أبيه، وهو ما عكسه قوله المشهور إزاء تلقي الحدث " ضيَّعني صغيراً، وحمَّني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم

خمر، وغدا أمر^(١). فمن منطلق هذا الواقع النفسي المترنح والمتصارع بين الرغبة اللاهثة وراء المتعة، وبين الضيق بآلام الواقع ومرارته، يعرض امرؤ القيس في معلقته الصورة القاتمة الكئيبة للملك الضليل، وقد نأى بنفسه عن ضجيج السياسة وإمارة أبيه، فهو أعجز ما يكون عن المشاركة إلا في لهوه ومجونيه وغزله وهيامه في الصحراء مع الرفاق فحسب، ثم هو يردد نفس الصورة — أو قريباً منها — في مشهد استسلامه أمام انتصارات مقومات الطبيعة، فقد تغير ناموس الأشياء، وطال الليل عليه بظلامه الحالِك، وإذا بالسيل لا يعرف هدوءاً في اندفاعه وتدفقه، وإذا به — أي السيل — يقضي على كل مقومات الحياة في طريقه. وأمام عنصر الكآبة — بهذا الشكل — يحاول الشاعر أن يطرح صوراً من مقاومته الهزيلة من حين إلى آخر، فمرة يبدو مغامراً غزلاً، وفي أخرى يجعل من فرسه بطلاً يراهن به على تحقيق الانتصار الزائف على كآبة واقعه، أو — على الأقل — يتحقق له منه هروب كان يتمنى حدوثه.

وتظل المعلقة في سياقها العام ناطقة بمجموع رموز انتصار الطبيعة على الإنسان، ولا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا بالاستسلام لشعور الضعف والرضا بالواقع، والقناعة بالمسلك الهروبي فحسب.

وما يقال عن المعلقين يمكن أن يطرح حول غيرهما من قصائد الشعر العربي، فإذا بعمر بن كلثوم يأخذ نفس المنحى من منطق حماسه وتدفقه غضبا وسخطا على عمرو بن هند، فيجعل من المرأة محوراً لمعلقته، وكأنه يشير بذلك إلى دافع النظم، ويحكي أبعاد واقعه الانفعالي : ألم تكن الحرب بينه وبين عمرو بن هند بسبب من إصراره على الانتقام لكرامة أمه التي أهدرت في بلاط ابن هند حين ادعى عدم وجود من تأنف أمه من خدمة أمه هند ؟ الأمر الذي جعله حريصاً على أن يتخذ من عالم المرأة قاسماً مشتركاً بين موضوعات المعلقة، منذ صور

(١) شروح المعلقات والمقدمة.

منها الساقية في المقدمة، ثم الظعينة بعدها، وثم الأم في حوارها عن " عمرو بن هند " ثم الابنة أيضًا في نفس الحوار، ثم الزوجة التي تخرج خلف الفرسان لتحضهم على الاندفاع إلى القتال، وهي الواقفة خلف الشاعر نفسه في حالتي الحرب والسلام على السواء ؟!

وحتى لا يطول الحوار حول تحليل النماذج الشعرية من منطق هذا التكامل النفسي، أو محاولة البحث عنه نقول أنه يقود بالضرورة إلى نمط من التوحد الموضوعي في عمق القصيدة، حيث تلتقي في إطاره الموضوعات، ومن حوله تتكرر اجتهادات الشعراء، حيث يذهب بعضهم إلى اتخاذ الإطار (القصصي) أساسًا لتحقيق ذات الهدف، لتبقى الدلالة واضحة بعد ذلك حول الطبيعة النوعية للانطلاق النفسية التي ينبغي أن تخفف من حدة الموقف حول ما أشيع عن التفكك الموضوعي في القصيدة العربية القديمة ! فما لا شك فيه أن وحدة التجربة تقود بالضرورة - إلى اتساق المشاعر، ومن ثم إلى وحدة الموضوع مهما بدا ممزقًا من حيث الظاهر، ويكفي من الشاعر أن يصدر عن ذاته - بالدرجة الأولى - في حالة معينة تتفاعل فيها تلك الذات مع موضوعها، أو يشتد بينهما الجدل الذي يترجمه العمل الفني في صورة قصيدة، ولذلك بدا الدكتور غنيمي هلال شديد القسوة حين استوقفته تلك الوحدة النفسية ليتنكر لدورها وسيلة من وسائل التوسُّل إلى دعم الوحدة الموضوعية حيث يقول "فليست للقصيدة الجاهلية وحدة في شكل من الأشكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها، إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصف الرحلة لمدح الممدوح، وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ثم صار تقليدًا على مر العصور"^(١).

فليس من حقنا عزل الوحدة النفسية - بهذا الشكل - عن التماس مع

(١) النقد الأدبي الحديث، ٣٧٤-٣٧٥.

الوحدة الموضوعية، إذ لابد من الإشارة إلى دورها في سياق الأداء الفني طالما أسهمت في اتساق الموضوعات، أو تجلت في تلاحمها حتى صارت كالجسد الواحد، كما عرض ذلك ابن طباطبا من القدماء. وهو قريب مما عرضه الأستاذ العقاد في حواراته النقدية حول القصيدة في مثل قوله " ينبغي أن تكون أي القصيدة - عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي الذي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته "(١). قصود مثل هذا الموقف عن مثل الأستاذ العقاد ناقدًا ومبدعًا يسوق إلى شرف تلمس ضروب من مثل هذا التوحد الموضوعي في القصيدة العربية، لاسيما إذا وضعنا في الاعتبار اجتهاد الأستاذ العقاد نفسه في البحث عن صور لهذا التوحد، على غرار ما طبقه في بحثه النفسي حول شخصية ابن الرومي من شعره، إذ جعل تلك الوحدة من أبرز السمات التي تتسم بها الشخصية الفنية لابن الرومي، ولذا حمد له من فنه طول نفسه الشعري، وحرصه على استقصائه للمعنى واسترساله فيه، كما بلور سر إعجابه بقصائده استنادًا إلى ما رآه فيها من موضوعات كاملة تقبل العناوين، وتتحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حيث ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة(٢).

وفي مثل هذه الرؤية التطبيقية ما يشي بمغايرة ما انتهى إليه الدكتور غنيمي هلال، أو قصد إلى رصده إحياء إلى اعتباره حقيقة وحيدة لا تكاد تقبل جدلاً حول تقليدية الأداء الطللي بعد العصر الجاهلي، إذ الحق أن الطلل قد أخذ بعداً نفسياً إلى جانب بعده التقليدي، ثم - وهذا أهم - أن كثيراً من الشعراء قد

(١) الديوان، ٤٥/٢.

(٢) ابن الرومي، نفسيته من شعره للعقاد.

تحول بالمقدمة إلى أنماط أخرى باتت تكشف - بالدرجة الأولى - عن أعماق ذاته من خلال انعكاسات واقع العصر عليها، على غرار ذلك النحو الذي برز في شعر صعلاليك العصر الجاهلي، وما تميز به من شيوع أحاديث الفروسية حتى في مطالعهم على النحو الذي سجلته دراسة الدكتور يوسف خليف في هذا الموضوع^(١). وكذلك كان ما اصطنعه - أيضاً - شعراء العصرين الأموي والعباسي من تعريجهم الدائب على عرض معالم الحضارة وتصويرها أثناء أبيات قصائدهم، حتى إذا ما ازدحمت الحياة بتلك الملامح الحضارية في عصر بني العباس - بصفة خاصة - وجدنا الشاعر يأخذ من المقدمة قالباً فنياً يعكس من خلاله صوراً من تجاربه، أو يحكي بعضاً من رؤاه التاريخية في شكل حكمي عام، على نحو ما كان من أبي تمام في مطلع بانيته في فتح " عمورية " حيث توقف تفصيلاً عند عرض موقفه من المنجمين وعلومهم ومصطلحاتهم ونبوءاتهم، مشيراً بذلك إلى طبيعة الحدث التاريخي الذي دفعه إلى نظم القصيدة، وكذا على نحو ما عرضه شعراء العصر من تصويرهم لمظاهر الحياة على نحو ما هو معروف عن مقدمة الربيع التي اشتهر بها البحتري، وكذلك مقدمة الربيع عند أبي تمام نفسه، حيث جاء مطلعها لدى الأول :

أتاك الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكاً من الحُسنِ حتى كاد أن يتكلما

وعند الثاني كان المطلع :

نزلت مقدمة المصيف حميدةً ويذُ الشتاءُ جديدةً لا تُنكرُ

فمثل هذه المواقف تعكس حقيقة مهمة مؤداها أن الشاعر القديم لم يقف جامداً على طول الخط الفني في علاقته بالموروث، بقدر ما حاول أن يضيف من واقعته النفسي كلما وجد إلى ذلك سبيلاً، وهو - بذلك - لم يكن يرفض منطق التجديد ولا دوافعه، بل أضاف منه في إطار من القديم في ظل مزاجية هادئة بين

(١) الشعراء الصعلاليك في العصر الجاهلي.

موروثه وواقعه، وهنا تحضرنا مواقف الشعراء في بحثهم الدائب عن دوافع الإبداع، ولو اقتصرنا عند فريق منهم على جانب التقليد دون سواه في بعض الأحيان، على النحو الذي قد نجده عند شاعر كذي الرمة حيث يَنشُط نفسه، ويستنهض قدراته، ليعرض تجاربه الغزلية على حد تعبيره حيث سنل :

كيف تعمل إذا اتقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف يُقفل دوني وعندي مفتاحه؟
الخلوة بذكر الأحباب^(١).

ولو اكتفى بالجانب التقليدي دون حرص على الدوافع لصرح بذلك تصريحاً، ولأجاد في فن المديح الذي أسقطه موقفه منه من ميزان النقد في عصره، وأدى إلى تخلفه عن اللحاق بكوكبة الفحول من شعراء البلاط ومجالس الخلفاء من المتكسبين وذوي الاحتراف.

لقد أخذت الوحدة النفسية — خطوة أساسية للمعادلة الفنية من منطق التوحد الموضوعي — أخذت عمقاً مهماً ومؤثراً في نفوس الشعراء وتجاربهم، ومن ثم تعددت المحاولات النقدية التي حاولت التعرف على طبيعة تلك الأواصر الدقيقة التي تحكم القصيدة فتشد المقدمة إلى الموضوع، وتبرز ما بينهما من جدل وتفاعل عميق على النحو الذي سجلته دراسة (ستيفان سبيرل)^(٢) تلك التي كشفت كثيراً من صور الالتقاء بين أنماط المقدمات وبين جزئيات الموضوع، كأن تأتي مقدمة وصف الربيع — مثلاً — كصورة من صور إحياء الطبيعة، ومعها يلتقي في حالة السلم إحياء المجتمع، وعلى سبيل التناقض في حالة الحرب من جانب العدو يأتي الموت وإرهاصات نهاية الحياة، وكذلك الحال في المقدمة الخمرية التي تشع اندفاع الشباب، وتصور حيويته واستغرقه في المتع المادية التي تزدهم بها حضارة العصر، وفي مقابلها يأتي ما يصيب العدو من صور الطيش أو الحماسة

(١) العدد، ٢٠٦/١.

(٢) تراجع ترجمة البحث في الكتيب الذي صدر خلاصاً به.

والضعف، والسكر والضياع، وعلى نفس الوتيرة يسير منهج البحث في تحليل ما يدور في عالم النسيب بما يشيع فيه من معالم الإحباط وصور الفشل وعقم التجربة، مما يدفع الشاعر - دفعا - إلى سكب دموع الفراق، إلى ما يقابل ذلك - أيضا - من وفاء الممدوح، واتساع الحياة وخصوبتها أمام الشاعر، ثم ما يقابل ذلك من الجانب الآخر من التضحية وخصوبة الميدان بالارتواء من دماء العدو في موقف الهزيمة والانتكاس.

وفي لوحة الظل تنعكس صور الفشل والذبول والانهزامية والاستسلام، ويتجلى هروب الشاعر أمام مقومات الفناء، أو الفزع من تدهور من النموذج البشري أمام قوى الطبيعة، ليأتي في موازاته ما ينهض به الممدوح من إعادة البناء أو ما يصيب خصومه من صور الهدم والدمار.

وفي لوحة الشيب يكشف الشاعر عن ضعفه وتدهور واقعه وانهزامه أيضا ليرصد من خلال اللوحة - وفي أعقابها مباشرة - صورة من تجدد شباب ممدوحه، أو تجدد شبابه هو لديه، في موازاة ما يصوره من ضعف العدو، أو انسجابه أمام شجاعة ممدوحه وقوته. أما في اللوحات المختلفة التي تتعرض لمشاهد الحيوية والقوة بمشاهدها المختلفة، فهي تتعلق في جانب منها بما قد يصيب المجتمع من عناصر الإحياء، أو ما يحل بديار العدو من أشباح الموت المفزعة.

وفي لوحة الرحيل التي يستكمل بها صور المقدمات المختلفة لا يتورع الشاعر أن يرحل - حقيقة أو تقليداً - حتى صارت الرحلة وجهاً عريقاً للقصيدة العربية، ينتهي بصاحبه إلى الوصول حتماً إلى ديار الممدوح ونيل عطائه، كما ينتهي بعده إلى بيان ما قد يصيب رحيله من قمع ودمار على السواء.

وربما قصدنا هنا إلى التوقف عند بعض أبعاد هذه المحاولة التي يصح تطبيقها على كثير من نماذج شعرنا القديم، لعنا نستكشف بذلك مدى استجابته

لها من عدمها.

وليس من الإنصاف في شيء أن نزع - هنا - أن ستيفان سبيرل كان أول من تنبه إلى ضرورة البحث عن عناصر التوحد الموضوعي في معمار القصيدة العربية القديمة، لاسيما أننا عرضنا بعضاً من رؤى نقدنا القديم في سياق هذا الجانب الإيجابي، ولكن الذي يحمد للباحث أنه بدا موضوعياً في طرح رؤيته، على خلاف كثير من الرؤى العدوانية التي تسعى إلى تحطيم الكيان الفني القصيدة العربية القديمة. ومن ثم نستطيع الزعم أن القول التقليدي الشائع حول افتقار الوحدة الموضوعية، أو انعدام الترابط بين جزئيات القصيدة لم يعد يمثل الحقيقة الوحيدة، أو الوجه الوحيد لها؛ ذلك أن الشاعر العربي لم تستوفقه الخواطر الجزئية إلا بقدر ما يحكمها من رباط قوي شد بعض جزئياتها إلى بعض، بصرف النظر عن طبيعة الالتزام التقليدي بملامح الشكل الخارجي من وزن أو قافية، وإذا كان ثمة اعتراف بظهور هذا التعدد الموضوعي في العصر الأول - أعني الجاهلي - ففعل دوافع القلق والاضطراب هي التي حدثت بشعراء العصر إلى طرح الجزئيات من منطق قبلي أساسه الحركة وعدم الثبات، سعياً بذلك خلف وسائل الحياة التي اقتضت نمطاً من الصراع كان يشرع البقاء للأقوى باعتباره القاعدة الأولى للحياة.

ومع هذا كله ظلت النمطية سائدة على مستوى الشعراء، إذ كرر بعضهم بعضاً، بل ربما الشاعر الواحد نفسه في أكثر من قصيدة، سعياً وراء تأكيد ثبات القيم التي أضحت دستوراً تفرضه القبيلة على أبنائها فرضاً يجعل الخروج عليه إيداناً بطردهم من (حمى القبيلة) أو سحب (الجنسية القبلية) منهم، ومن ثم الاضطرار إلى (اللجوء السياسي) إلى قبيلة أخرى على مستوى فكرة الإجارة القبلية.

وإلى جانب التعميم الذي رأيناه في الرؤى النقدية السابقة ظهرت الأقوال

التي تبنت الدفاع عن منطقة الإبداع، ومحاولة إعطاء الأديب حرية الحركة، إلا أن مستوى الفهم ظل حائراً ودائراً حول استقلالية العناصر التي تتشكل منها القصيدة، ولعل جانباً بارزاً من النضج قد أصابته رؤية حازم القرطاجني، ولكنه نضج صحبه قصور حين أغفل البحث عن العلاقات الداخلية التي يمكن أن تشكل وحدة القصيدة، وتضمن لها كلية الأداء، وتكامل الموقف، مما يحسن أن يتجاوز القسمة الشكلية، وقد علق عليها حازم كثيراً من أحكامه حول مستوى (الجودة) أو (الرداءة) منذ رأى " أراداً " القصائد ما افتقد الاتصال بحيث تكون القصيدة من فصول لا تتصل فيها عبارة بعبارة، ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر. فإن النظم بهذه الصفة متشتت من كل وجه.

من هنا ظل حازم متشبهاً برويته للوحدة من منطق اعتبارها كتلة تضم عناصر مستقلة يحسن الانتقال بينها على أساس التدرج المنطقي، دون التفات إلى جوهر ذلك التداخل الوثيق بين المقدمة والموضوع، على النحو الذي رأيناه في منهج ستيفان سبيرل، ذلك أن نظرة حازم ظلت متشبثة بقسمة القصيدة إلى مقدمة ومديح، دون افتراض عضوية العلاقة بين القسمين إلا من منطلق حسن التخلص في مقارنة القصيدة بالرسالة، ولكنه لم ينس صلته بالقديم حول التوصيف الجزئي لمحتويات القصيدة، على نحو ما صاغه من شروطه في الخواتيم، وضرورة الاتساق بين معانيها وبين الأغراض التي يعالجها الشاعر^(١).

ومن الواضح - في تقديري على الأقل - أن رؤية حازم قد بدت أكثر قرباً إلى تفهم معيارية الوحدة الموضوعية من خلال التسلسل الذي يتلمسه بين الجزئيات على النهج المنطقي، وبقيت مسألة النمو الداخلي في حركة القصيدة - اتساقاً مع نمو التجربة وحركة الانفعال - بقيت رهناً بتصورات نقدية متعددة

(١) منهاج البلاغ، ٢٩١، ٣٠٦.

صرحت بالدفاع عن حرية الحركة للأديب طبقاً لمزاجه الخاص أيضاً وفقه الخاص، فإذا ما أخرج عمله مستوفياً كل الشروط أو بعضاً منها فلا ينبغي أن يحاسب على ذلك بدقة على النحو الذي رده د. طه حسين في حوارهِ حول حرية الأديب^(١).

ومن ثم يصبح من حق الشاعر أن يطيل في قصيدته أو يوجز طبقاً لطبيعة تجربته، أو على حد تعبير (الزهاوي) له أن يجعلها في مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها، وإن كانت ضعيفة، فيتمتع القارئ أو السامع بألوان مختلفة من الأدب في القصيدة الواحدة " وإن كان هذا القول لا يُقبل على إطلاقه من حيث التركيز على حيثية التلقي أيضاً بتلك الصورة التي سرعان ما تذكرنا بمسلك القدماء، وربما كان قريباً من الدقة ذلك التصور الذي طرحه قول الدكتور "بدوي طبانة" حول عرض قدرات الشاعر " من منطق القدرة على الاستقصاء لأجزاء الفكرة، فإن هؤلاء يجدون بطبيعتهم روافد للمعاني المتصلة بالفكرة التي يعالجونها، فتتضافر المعاني ويأخذ بعضها بزمام بعض "^(٢).

ويبدو أكثر من ذلك دقة ما عرضه الأستاذ (سيد قطب) في رؤيته النقدية للعمل الأدبي " كوحدة مؤلفة من الشعور والتعبير، وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ولكنهما - بالقياس الأدبي - متحدتان في ظرف الوجود "^(٣)، مركزاً بعد ذلك على تحليل طبيعة تناول الموضوع لدى الأديب من خلال تمثل التجربة أولاً، ثم استعراض الصورة اللفظية التي تنقل الحقائق والمشاعر ثانياً.

وبناء على طرح هذه التصورات النقدية المختلفة - وأشباهاها - حول إثبات ملامح التوحد الموضوعي في القصيدة القديمة، يظل من واجب الناقد ألا يدخل إلى تحليل قصيدته مسلماً بالفكرة الشائعة حول إطلاق هذا التفكك، أو مسلحاً بمقولة

(١) فصول في الأدب والنقد، ٥٠.

(٢) قضايا النقد الأدبي، ٣٧.

(٣) في النقد الأدبي.

الستفكك ذاتها، بل يصبح من الأجدى أن يتوقف أكثر من مرة أمام طبائع التجارب وأبعادها، ثم يتبين منهج الشاعر في التعبير عنها في قصيدته، وعندئذ قد يردد بعضاً مما تنبّه إليه بعض نقادنا القدامى من رؤى ترفض أن يكون البيت هو الوحدة الفنية في القصيدة، فقد رأينا منهم من شغلته الوحدة الكلية على النحو الذي حفز حازماً - مثلاً - إلى الفصل في مكاتبة الشاعر من منطق قدرته على نظم القصيدة بشرط أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات، حسنة الاطراد، غير متخاذلة النسج، غير متميز بعضها عن بعض التميز الذي يجعل كل بين كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو مغنوية ينزل بها منه منزلة الصدر من العجز، أو العجز من الصدر، والقصائد التي نسجها على هذا مما يستطاب^(١). ومن ثم ينبغي أن تطرح الرؤى النقدية من منطق الموجب والسالب معاً، دون التضحية بالقصيدة العربية في زحام تلك الأحكام، إذ ربما تعددت النظرة حول القضية الواحدة، على نحو ما أداره النقاد من حوار حول (التضمين) - مثلاً - حين يعني تعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه في أصل الإفادة، حيث رآه البعض حجباً على حرية الشاعر في استيفاء المعنى فعابه أبو هلال في كتاب (الصناعتين)^(٢). ومع هذا نجد عنه دفاعاً لدى ضياء الدين بن الأثير، وإن جاء على استحياء حين قصر العيب فيه على تضمين الإسناد الذي يقع في بيتين من الشعر، أو فصلين من الكلام المنثور^(٣).

كما عرض لذلك بعض الشعراء على سبيل التفاضل بالتمايز في قول الشعر على نحو ما رواه الجاحظ من قول بن لجأ لبعض الشعراء :

أنا أشعر منك ! قال : وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول

(١) المنهاج، ٢٨٨.

(٢) كتاب الصناعتين، ٣٦.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.

البيت وابن عمه ^(١).

ولا أدل على هذا التنبه مما استوقف ابن طباطبا حول نظم القصيدة العربية من قوله " ينبغي على الشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته، أو يقف على حسن تجاوره، أو قبحه، فيلام بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها " ^(٢).

على أن تعديلاً مهماً يجب أن يضاف إلى قول (ابن طباطبا) ومن هذا حذوه، ذلك أن تنسيق القصيدة لابد أن يصدر عن طبيعة تجانس التجربة ذاتها، وأن يتم نموها الحقيقي من الداخل؛ الأمر الذي يترك للشاعر حرية في مساحة التعبير، ويزيد من ثقته بإمكانية الابتكار في فنه، وتجديده فيه، على النحو الذي سلم به الخليل بن أحمد للشعراء حين جعلهم " أمراء الكلام " بصرفونه أنى شاءوا ^(٣) وهو يقرن في هذا القدرة على تصريف الكلام باستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته، وما عجزت عن فهمه وإيضاحه، ومن نحو ذلك كان ما رصده أبو تمام حين نقض قولهم " ما ترك الأول للآخر شيئاً " فقال :

فلو كان يقنّى الشعر أفناه ما قرت حياضك منه في القرون الذواهب
ولكنه صوبُ العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب ^(٤)

وأحسبنا بعد هذا الحوار في حاجة إلى القول بأن الآراء النقدية الموزعة بين القدماء والمحدثين لا يجب أن تنتهي بنا الحال إلى مظنة بسط التسامح النقدي في التعامل مع القصيدة العربية القديمة من منطق الحماس أو الانفعال، وإلا وقعنا — آنذاك — فيما هو محذور من الاستسلام لأبواب من الفوضى النقدية، بل يجب أن نحاول طرح القضايا بشكل موضوعي، يقوم على الحضور النقدي المنهجي،

(١) البيان والتبيين، ٤٠٨.

(٢) عيار الشعر، ١٢٦.

(٣) المنهاج، ١٤٣.

(٤) ديوان أبي تمام، ٢٠٦/١.

مما لا يعرف التوقف — بطبيعة الحال — عن وظيفة الناقد لمجرد إصدار الأحكام، أو إملاء الشروط، إذ يحسن له أن يقترب من معاناة المبدع، ولا بد له — أيضًا — أن يحترم القواعد الموضوعية على الصعيد النقدي، وأن يأخذ بالرؤية الهادئة المتأنية بعيدًا عن التعصب أو الانفعال، أو التماذي في النظرة السطحية السريعة، تلك التي يعكسها الانطباع الأول حال تلقي العمل. أضف إلى ذلك كله ما يبدو ضروريًا من محاولة الناقد التخلص من الدخول إلى القصيدة مسلحًا بتلك الرؤى السوداوية، مما قد يخلع عليها من عناصر السلب أكثر مما يراه من عناصر الإيجاب، فإذا أخذنا بمنطق التحليل والتفسير أولاً قبل محاولة التقويم فلنا أن نقول أن القصيدة العربية — في معظم صورها — قد تمتعت بتلك الوحدة الموضوعية التي تحكيها لنا نماذج كثيرة من الشعر العربي القديم، كل ما هنالك أن النقد السلطوي بما يقوم عليه من كثرة الأوامر والنواهي وإملاء الشروط لم يترك للإبداع حرية الحركة إلا من خلال رايات العصيان التي ارتفعت على أيدي الشعراء، متجاوزين بها تلك القيود، أو مصورين من خلالها تجاربهم بكل أبعادها الإنسانية والفردية على السواء.

الفصل الثاني

بين الذاتية والغيرية

” فصول صراع لا ينتهي ”

وكان من حظ القصيدة العربية أن تلقى هجوماً آخر من منطق (الغيرية) الذي حوكت على أساس منه في مستوى أدائها الوظيفي، ذلك أنها تمثل جانباً كبيراً مما غصّت به دواوين الشعر القديم فكان منهم مدوح الشاعر، ومنهم خصمه ومهجو، ومنهم كذلك مرثيه، الأمر الذي شجع على إصدار كم من الأحكام حول هذا الجانب الغيري الذي كاد يطغى على ذات الشاعر، فيحد من إبراز كل جوانب تجربته وتفاصيلها الدقيقة في زحام اتشغاله بذلك " الآخر " حتى تكاد الذات تغيب أثناء حوار حوله.

وفي تعرضنا لتحليل قضية التوحد الموضوعي في القصيدة رأينا ضرورة التركيز على اعتبار قصيدة المدح نموذجاً أفضل لدراسة الظاهرة، باعتبارها - أي قصيدة المدح - من المصادر الأولى لإثارة الاتهامات التي انسحبت على القصيدة العربية عامة، ومن ثم تطلب الموقف ضرورة رد الاعتبار إليها، حتى لا تتحول إلى جناية حقيقية على الشعر كما انتهى إلى ذلك الأستاذ أحمد أمين؛ الأمر الذي دفع الدكتور زكي مبارك إلى الرد عليه في مجمل مقالاته حول " جناية أحمد أمين على الأدب العربي " .. وقد جاء تلمس الوحدة الموضوعية - في هذه المحاولة - قائماً بصفة أساسية على عرض جوانب التوحد النفسي الذي يشد خيوط القصيدة، فيشكل منها نسيجاً متداخلاً لا تنفصم عراه، ولا تتمزق جزئياته - أو تكاد - بقدر ما تتقارب فيه الموضوعات التي قد تبدو متناقضة إلا من خلال ذلك الخيط النفسي الدقيق الذي يحكمها، ومن ثم نستطيع أن نتبين في كل قصيدة - تقريباً - أبعاد هذا الواقع النفسي الذي يبدو محكوماً بما قد يحدث من الشاعر من استغراق في تأمل موضوعه، أو في تفاعله مع الشريحة التي وقع عليها اختياره موضوعاً لفنه، أو مصدراً لصوره، فإذا الشاعر يختار من بين ركام الموضوعات المطروحة أمامه واحداً منها، يتخذه مجالاً للجدل، كاشفاً بذلك عن تفاعل ذاته معه، أو من خلاله،

ومن ثم يصح لنا الزعم — مبدئيًا — بتضاؤل مسألة الغيرية، أو — على الأقل — بأنها لابد أن تلتقي مع الذاتية في كثير من الموضوعات الشعرية التي استوفقت شعرا عننا القدامى.

وتقريبًا لأوجه القول هنا، نستطيع أن نزع — أيضًا — أن الشاعر القديم قد استقصى لنفسه مقدمة القصيدة، ليغني من خلالها ذاته، أو ليحكي شخصه، عاكسًا من بين جمالياتها أبعاد تجربته الشعرية التي ربما استطاع تحويلها إلى موقف أكثر شمولًا وإستاتية، يتوجهها بخواتيم القصائد التي — غالبًا — ما تأخذ منحى حكيماً علماً يظل دالاً عليه، وصاراً باسمه، ومصوراً خلاصة رؤاه ومواقفه.

وربما تجاوز طموح الشاعر حدود مقدمات قصائده ليفسح لنفسه مجالات أخرى أكثر رحابة، تتقبل التعبير عن ذاته، وتصوير تجاربه من خلالها، فإذا ما تجاوزنا الحقيقة الموضوعية التي عرض لها الدكتور شوقي ضيف من القول بغنائية الشعر الجاهلي بمنطق الذاتية في الأداء والوظيفة، حيث يشتد حرص الشاعر على أن يغني ذاته ويحكي تجاربه^(١) وإذا ما تجاوزنا الموقف الزمني إلى ما بعد عصر الجاهلية، وجدنا الشاعر العربي لا يكاد يفتع من قصيدته بالصياغة الجمالية في موضوع واحد، حتى حين يتقدم إلى مدوحه من خلال قصيدة مدح، ولكنّه يعمد معها إلى طرح مواقف أخرى غير مدحية على الإطلاق، إذ ربما يعرض ذاتيته في سياق المقدمة من خلال التصوير الطللي أو الغزلي، أو غيرهما من أنماط المقدمات التقليدية، حتى إذا بلغ موضوع قصيدته وقد أراضى غروره، وأشبع ذاتيته بقيت أمامه لوحة الممدوح يرسمها — أيضًا — من خلال مشاركات ذاتية، تتم على النحو الذي تكشفه لنا — على سبيل المثال فقط — قصيدة الأخطل الرائية في مدح عبدالملك بن مروان، وفي مقدمتها أطل وفصل، ومطلعها :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرقها غير

(١) العصر الجاهلي (الفصل الخاص بغنائية الشعر الجاهلي).

فإذا ما وصل إلى موضوع قصيدته توقف عند ثلاث لوحات كبرى جعل أولاهما في مدح عبد الملك والبيت الأموي عامة، وثانيتهما في فخره بنفسه وقومه من التغلبيين، وثالثتها في ذلك الهجاء المُقَتَّع حيناً والصريح أحياناً، وقد قصد به جريراً وقومه مُتوجاً به لوحة الختام في القصيدة^(١).

وليس من السهل أن نتصور ورود هذه القسمة عبثاً، ولا هي عفوية الأداء ولا وليدة الارتجال، بل تأتي — بالضرورة — صدوراً عن عمد فني، يستهدف الشاعر من ورائه تصوير ما أمكنه من تجارب داخل سياقات نفسية متقاربة ضمها إطار قصيدة المدح، وتضمنها شكلها العام .. وإذا كنا قد أخذنا شاهداً هنا من شعر الأخطل فلأنه أصبح شاعر البلاط الأموي الذي لا يشك في إخلاصه في مدائحه، أو في " صدقة الغيري " إذا استعرنا هذا المصطلح ممن اتهموا به القصيدة العربية^(٢).

على أن قصيدة الأخطل لم تكن متفردة وحدها في هذا السياق، بل جاءت مجرد نموذج سبق إليه، ولحق به فيه كثير من شعراء المدح الكبار الذين ساروا على نهجه في نفس الاتجاه، فكان من السلف حسان بن ثابت شاعر رسول الله صلى الله عليه وسلم، حيث طرح في همزيته ثلاث لوحات أيضاً بدا فيها ملاحاً ومفتخراً وهاجياً، ثم وزع الموقف الشعري بين رسول الله صلى الله عليه وسلم ومدوحاً، وبين أبي سفيان بن الحارث مهجواً، وبين نفسه وقومه — الأنصار — أهلاً للفخر والاعتزاز وتوهج المكاتبة والشموخ بشكل أشبع في نفسه كثيراً من غليلها إزاء مشركي مكة وزعيمهم أبي سفيان، ومن معه من شعراء اليهود وقريش.

كذلك كان تكرار الأمر لدى غيره من شعراء العصر، على غرار ما وقع من كعب بن زهير خلال ما عرضه من عبر لاميته المشهورة التي التقت فيها تجربته

(١) ديوان الأخطل، ٢٠٣/١.

(٢) يراجع تحليل هذه القضية في كتاب (قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية للمؤلف).

الذاتية بمعنى الحس الغري، فلم يقف مادحاً فينسى نفسه في خضم ذلك المدح، بل راح يعرض من مظاهر خوفه وفزعه الكثير، حتى وإن بدت في بعض صورته بعض ملامح الفجاجة والغلظة وعنف البداوة، ولكنها راحت تعكس - بدقة وواقعية - حجم إحساسه بالجريمة التي اقترفها في حق الدعوة وفي حق الرسول صلى الله عليه وسلم، فإذا هو - أي الشاعر - يستشعر من هول الموقف بما يمكن أن يرتد من هوله الفيل، لولا بقية أمل في عفو النبي عليه السلام :

لقد أقومُ مقامًا لوم يقوم به أرى وأسمعُ ما لو يسمع الفيل:
لظلُّ رِعْدًا إلا أن يكون له من الرسول بآنن الله تنويل^(١)
وإذا هو يلزاء نفس التجربة يتجرع مزيدًا من مرارتها وغصتها، ففي نسج لوحة أخرى من نفس القصيدة يردد نفس الموقف :

لذاك أهيبُ عندي إذ أكلمهُ وقيل إنك منسوبٌ ومسئولُ:
من خابرٍ من ليوث الأسد مسكنهُ من بطن عثر غيلٍ دونه غيلُ
فإذا بالشاعر لا يتجاوز حجم الشريحة النفسية التي تعكسها الصورة في حدود الموقف الذي يقفه، وقد نسب إليه الاتهام، وصار مسئولاً عن ضرورة دحضه وتبرير موقفه، ولذا يصبح من الظلم بمكان أن يحلل هذا الموقف من منطق الدكتور زكي مبارك حين أخرج القصيدة من دائرة المدائح النبوية^(٢) واتهم الشاعر بأنه " إنما نظمها لمجرد النجاة من القتل " متناسيًا بذلك أمرين :

أولهما : أن الشاعر تقدم إلى ممدوحه من منطق الرجاء والأمل كما هو الحال لدى شعراء الاعتذار، ولكنه أضاف إلى ذلك المنطق من عاطفته الدينية صورًا كثيرة كان أبرزها استخدامه للمعجم الإسلامي من ناحية، ودرايته بما كان من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم وصفاته من ناحية أخرى.

(١) ديوان كعب بن زهير، ١١٨.

(٢) المدائح النبوية في الأدب العربي، ٢١.

وثانيهما : أن قضية الخوف عند كعب لم تكن متعلقة بشخص رسول الله صلى الله عليه وسلم، وإلا ما وصفه بالصفح والعفو، بقدر ما تعلقت المواقف بصدق الشاعر نفسه في إدراكه حجم جريمته، خاصة أنه قد حُسن إسلامه، وراح يدعو قومه إلى الإسلام، حيث أصبح واحداً من شعراء الدعوة الذين أفادوا من المعجم الإسلامي وعياً ودراية على نحو قوله :

رَحَلْتُ إِلَى قَوْمِي لِأَدْعُو جُلُوهُمْ	إِلَى أَمْرٍ حَزَمٍ أَحْكَمْتُهُ الْجَوَامِعُ
لِيُؤْفُوا بِمَا كَانُوا عَلَيْهِ تَعَاقَدُوا	بَخَيْفٍ مِنْيَ وَاللَّهُ رَأَى وَسَامِعُ
سَأَدْعُوهُمْ جَهْدِي إِلَى الْبِرِّ وَالتَّقَى	وَأَمْرٍ الْعُلَا مَا شَايَعَتْنِي الْأَصَابِعُ
فَكُونُوا جَمِيعًا مَا اسْتَطَعْتُمْ فَإِنَّهُ	سَيَلْبِسُكُمْ ثَوْبَ مَنْ اللَّهِ وَاسِعُ
فَإِنْ أَنْتُمْ لَمْ تَفْعَلُوا مَا أَمَرْتُكُمْ	فَأَوْفُوا بِهَا إِنْ الْعَهْدَ وَدَائِعُ ^(١)

من هنا يمكن رفض ما ذهب إليه الدكتور مبارك، ومعه أيضاً يرفض ما انتهى إليه "كارل نالينو" في زعمه بأن كعباً "بحكم بداوة أصله قد ألف القصيدة على منوال قصائد أهل البداية في ساداتهم، وأنه إنما أراد بذلك قائداً أو سيّداً من قومه لا نبياً جديداً أتى بدين جديد"^(٢). فالذي لا شك فيه أن كعباً قد أفسح لواقعه النفسي ما اتسع له في نسيج قصيدة المدح والاعتذار، ويدلنا على هذا حرص الشاعر المبدع على أن يقحم ذاته ضمن موضوعه، دون أن يتجاوز بذلك حدود تجاربه، فإذا هو - بكل المقاييس - ينتقي لها ما يستطيع حتى في صلب الموضوع، وبين أبياته، وعبر صورته وتقليره، وإلا اكتفى الشاعر بعرض التجربة في مقدمة القصيدة، أو خاتمتها على النحو الذي فعله أبوه (زهير) في لوحته الحكمية الطويلة التي ختم بها معلقته، والتي نجد لها نقيضاً - من حيث الموقع - عند أبي تمام - الشاعر العباسي - في مقدمته الحكمية التي استهل بها بانيته المشهورة في تصوير حريق (عمورية)،

(١) ديوان كعب، ١١٥.

(٢) تاريخ الآداب العربية حتى نهاية عصر بني أمية.

ومدح (المعتصم بالله)، صحيح أن الحكمة عنده بدت وليدة الموقف التاريخي، ولكنها جاءت - في نفس الوقت - تعبيراً ذاتياً دقيقاً عما اقتنع به الشاعر من خلال التحامه مع موضوع فنه وخلاصة تفاعله معه، ودليل ذلك ما قد نلتمسه أحياناً - من تحوّل قد يصيب فلسفة الشاعر الواحد طبقاً لتلك المواقف الذاتية. فإذا ما استخلص المتنبي - مثلاً - فلسفة الحزم وسداد الرأي قبل منطق القوة الذي عرض له أبو تمام في بقيته، وجدنا المتنبي نفسه يتحول بين المواقف، إذا هو بين يدي سيف الدولة يرى :

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهي المحل الثاني
فإذا هما اجتمعا لنفس مرة بلغت من العطاء كل مكان^(١)

وإذا هو بين يدي نفس الممدوح حين يعرض عليه فنه مسجلاً اعتزازه بنفسه، واعتداده بمكانته عنده، وثقته في دالته لديه، من خلال صيغة الأمر التي نهى النقاد شعراء المديح عن استخدامها ضماناً لعدم الوقوع في قبح المواجهة، راح أبو الطيب يقول لسيف الدولة :

فأبلغ حاسديّ عليك أني كبا برق يحاول بي لحاقاً

ليتخذ من الموقف مجالا يفلسف رؤيته لحساده ولخصومه، وليسجل ردود الفعل من منطق فلسفة القوة التي يلتقي فيها مع أستاذه أبي تمام، فإذا بالمتنبي يتساءل مستنكراً :

وهل تُغني الرسائل في عدو إذا ما لم يكن ظبي رقاقاً؟

وإذا هو يبدو - بعد ذلك - شديد الحرص على الاقتناع بصدق تجاربه، وبقدرته على الإقناع بها أيضاً. فلا يتورّع أن يجعل من نفسه حكيم زمانه الذي لا يقارن به فيه لبيب من الآخرين :

إذ ما الناس جربتهم لبيب فإني قد أكلتهم وذاقاً
فلم أر ودّهم إلا خداعاً ولم أرد دينهم إلا نفاقاً

(١) ديوان المتنبي، ٢٤٠/٤.

وعلى هذا النحو وأشباهه كان موقف الشاعر القديم الذي لم يركن في كل الأحوال إلى الاستسلام لفكرة الغيرية هذه، بقدر ما جدَّ في التخلص منها بصورة مختلفة، لا من منطق التكر التام لها، وإلا فقدنا موضوعات شعرية كاملة ملأت دواوين الشعراء، ولكن الشاعر راح يتحرك من منطق الحرص الذي أبرزته تلك المزاوجات الفنية الكثيرة، حيث برزت فيها الذات شريكاً للغير، الأمر الذي ازداد وضوحاً وصراحة عند كبار شعراء المدح، ممن كشفوا عن شديد حرص على ذواتهم، ونأوا بأنفسهم عن الاستغراق في أبواب الاستجداء، أو إراقة ماء الوجه في طلب العطاء، فكان زهير يحيي القوم مستثنيًا منهم هرم بن سنان حتى لا يقطيه، بدليل ما روى عنه من قوله المشهور " عموا صباحًا غير هرم، وخيركم استثنيت "(١).

وكان الوليد بن يزيد ولي عهد الخلافة الأموية، والذي آل إليه أمر الخلافة، كان يمدح من عماله وولاة الأمصار والوزراء من هم أقل منه مكانة - وهو سليل البيت الحاكم - وكذلك كان شأن عبدالله بن المعتز بالله الأمير العباسي، وقد آلت إليه الخلافة يومًا وليلة، ثم كان الموقف نفسه مع أبي فراس الحمداني بحكم قرابته لسيف الدولة، وكذا كان الشريف الرضي، ثم كان شبيهًا بهذه المواقف - مع شيء من الاختلاف - لآبد منه - ما كان من تكوين شخصية أبي الطيب الذي لم يأنف من التصريح بشروطه في مدح سيف الدولة، ومنها ألا يمدحه إلا وهو جالس، خروجًا بذلك على تقاليد الشعراء في مواقف المديح، وكيف بالغوا في عرض قصائدهم في صور مزرية - أحيانًا - من حيث الإلقاء، وربما زاد من إزرائها كثرة حركات الشاعر الذي قد يتزاور يمينًا ويسارًا سائلًا جمهوره أن يستحسن ما يقول، على النحو الذي رواه أبو الفرج عن البحرني ونظرائه من مدرسة المدح المتكسب وأصحاب الاحتراف بصفة خاصة.

(١) مقدمة الديوان.

وعلى هذا النحو تبرز شخصيات الشعراء، وتتكشف طبائع تجاربهم من خلال تلك المواقف الانفعالية التي أفسحوا لها المجال في أكثر الموضوعات غريبة، وفي أشدها عرضة للاتهام بالزيف وافتقاد الأصالة، أو صدق التجارب أو الرضا بالضياح وغيب الذات، ذلك أن الصدق الانفعالي — غالبًا — ما يفرض نفسه على الشاعر، وهو بصدد استيعاب التجربة، ثم يبرز — حين يبرز — في إخراجها، وإلا فما بالنا بلأبى تمام لا يصل إلى مدح المعتصم إلا بعد عرض تفصيلي لموقفه من أحداث المنجمين، ورؤيته التاريخية لمدينة عمورية، ثم رؤيته الواقعية لها، وتصويره ما حل بها من ألوان الدمار، ومشاهد الخراب، ومدى ما عتاه أبنائها من مهانة بين استسلام وفرار وموت بين أيدي جند المسلمين، وأخيرًا يصل أبو تمام إلى مدح المعتصم في نهاية القصيدة بعد طول الحوار الحربي حول الموقعة كلها، وبعد عتاء فني حول استقصاء جواتبها، فهل يمكن تفسير هذا الموقف أو ما يشبهه أو استكشاف أبعاده الحقيقية إلا من منطق انفعالي لا بد أن يكون قد سيطر على أبى تمام، فشغلته كل هذه اللوحات قبل أن يصل إلى موضوع قصيدته على النهج التقليدي ؟ ولذا تبدو هذه القصائد — مما توفرت فيه الانفعالات الصالحة — تبدو أشد تأثيرًا في نفس المتلقي وأقرب إلى وجداته من غيرها، وعندئذ يصح أن ينتفي عنها ذلك الاتهام (غير الدقيق) حين يوجه إلى القصيدة العربية من منطق الغريبة — أيضًا — حتى قيل أنه شعر مناسبات "ولذا فهو لا يعد من شعر التجارب الصالحة، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية عمادها خلق مشاعر لا مجارة شعور الآخرين، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن، أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني" (١).

وعلى نحو ما ذهب إليه الدكتور هلال في هذا القول كانت رؤية العقاد في "الديوان" حول فكرة المناسبة التي راحت تأخذ بُعْدًا قبيح الدلالة في عالم النقد، كاد

(١) د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٣٦٤.

يجني على مكانة القصيدة العربية في عدد هائل من دواوينها، بلا مبررات مقنعة حتى امتد قبحها فشمل معظم الشعراء، إذ يظل وارداً أن كلمة " مناسبة " — بشكل موضوعي — إنما ترمي إلى أي موقف يقفه الشاعر ليصدر عنه في فنه، وإلا ما الفرق الدقيق — إذن — بين الموقف والمناسبة ؟ فإذا ما بدا لنا الشاعر غزلاً، أو راح يجتر تجارب بعينها، فهو يصدر — بالضرورة — عن مناسبة تنطلق من خلالها تجربته، وإذا ما بدا مادحاً، أو هاجياً، أو راثياً، فإن الأمر يدور أيضاً في نفس الإطار بالنسبة له، فما كان صدور زهير في معقلته إلا عن انفعال صادق وموقف جاد، واقتناع يقيني بخطر قضية السلام من خلال آلام الماضي التي أبرزتها الحروب القبلية، وكأنه انطلق من واقع انفعالات جادة سيطرت على نفسه إزاء ما شاهده من صور الصراع القبلي بسبب الحروب، فبدا حريصاً على إيقاف نزيف الدم ومدح القائمين على الصلح من منطلق عاطفة الشفقة على القبيلة، والخوف الدائب على ضياع أبنائها في زحام لغة الحروب. وكذلك كان الحال في بائية أبي تمام في عمورية، مع اختلاف لا بد منه تطرحه مقاييس الحدث وإعلان أبي تمام تشفيته من الروم، ووقفته الطويلة عند هزائمهم استكمالاً للوحة انتصار جيش الخليفة المعتصم، ومثل هذا التصور يطرح — أيضاً — حول سيفيات أبي الطيب، وروميته، وكافوريته، ومن قبله نرى له أشباهاً في هاشميات الكميث، وخارجيات قطري، والطرماح، وعمران بن حطان، وعند غير هؤلاء كثير من شعراء العربية ممن طرّفوا أبواب الشعر في مختلف موضوعاته، فأفسحوا المجال لعرض تجاربهم من خلال تلك " المناسبات " أو المواقف.

إن ارتباط كلمة " مناسبة " بدلالة موقف معين غالباً ما يأخذ منحى رسمياً في عصرنا، هو ما جنى عليها بوجه عام حين انسحبت الدلالة إلى احتواء القصيدة العربية القديمة، التي لم تكن المناسبة فيها تعني — في معظم الأحوال — إلا ذلك الحدث الجلل الذي يحرك في الشاعر عواطفه، ويفجر انفعالاته، ويلهب مشاعره، وكذلك كان الموقف في إطار ردود الفعل لدى جمهوره، ونقاده

وممدوحيه، وأنذ لم يكن ليبخل على نفسه بتصوير آلامها وآمالها من خلال زحام تلك المشاركات الوجدانية التي تتطلبها المواقف، ومن حولها يلتقي الجميع شاعراً وجمهوراً ونقاداً وممدوحين على السواء.

وإذا كانت القول بالمناسبة يقتضي ضرورة الإساءة إلى القصيدة العربية، فما قولنا بذلك الحرص المؤكد لدى شعراء المناسبات أنفسهم على إقحام ذواتهم في القصائد من زوايا مختلفة تتقدم أحياناً، وتتأخر أخرى، ومع هذا يظل لها رصيدها في الدلالة الانفعالية على الصعيد الذاتي، فهل نقول - إذن - أن الشاعر قد تخلص من المناسبة مؤقتاً ليفرغ لنفسه أولاً، حتى إذا ما فرغ إلى المناسبة بدأ في نظم موضوعه استجابة لها ١٢

وقياساً على هذا الموقف أين نضع رصيد الشعر الحماسي الذي وثق به الشاعر العربي أحداث التاريخ، بل ربما أضاف إليها ما أغفله المؤرخون، أو عمدوا إلى ذلك - على نحو ما كان من تصوير البحري لغزوة أحمد بن دينار لأسطول الروم، كيف زحف بمركبه " الميمون " ومن حوله بقية مراكب جنده في صراع مشهود ومتفرد مع أسطول الروم :

غَدَوْتَ عَلَى الميمون صُبْحًا وَإِنَّمَا	غَدَا المَرْكَبُ الميمونُ تَحْتَ المَظْفَرِ
وَحَوْلَكَ رُكَّابُونَ لِلْهَوْلِ عَاقَرُوا	كُنُوسَ الرَّدَى مِنْ دَارِعِينَ وَحُسْرٍ
صَدَمْتَ بِهِمْ صُهْبَ العَنَانِينَ دُونَهُمْ	ضِرَابَ كَابِقَادِ اللَّظَى المُنْتَسِرِ
يَسُوقُونَ أَسْطُولًا كَأَن سَفِينَهُ	سَحَابُ صَيْفٍ مِنْ جَهَامٍ وَمَمَطَرِ
فَمَا رِمْتَ حَتَّى أَجَلَّتْ الْحَرْبُ عَنْ طُلَى	مُقَطَّعَةٍ فِيهِمْ وَهَامٍ مُطِيرٍ ^(١)

فهل كان لهذا الشعر الحماسي من دلالة إلا على انعكاس صادق لانفعالات الشعراء، وتصوير تجاربهم عبر تلك المناسبات التي نظموا قصائدهم في سياقها، بل ربما كان الانفعال الصادق هو الدافع الحقيقي الكامن وراء عملية الإبداع ذاتها

(١) ديوان البحري، ٩٨٢/٢.

في تلك المناسبة وأشباهها ؟!

وعلى سبيل المثال ودون قصد إلى الحصر، هل كان نظم امرئ القيس لمعطته إلا وليد مناسبة كنيبة ارتبطت بواقعه النفسي المظلم ؟ أو كشفاً عن عجزه من ملاحقة التبعات الجسام التي كان ينبغي عليها القيام بها ؟ وهل كان نظم معطّة عمرو بن كلثوم إلا صدى لأحداث جرت وقتها بينه وبين عمرو بن هند انتقاماً لكرامة أمه ؟ وهل كانت معطّة زهير إلا صدوراً عن وقائع قضية الصلح الذي رضخت له القبائل المتحاربة حقاً لدماء أبنائها ؟ وهل كان موقف حسان بن ثابت من دفاعه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا وليد مناسبات هجائية لخصومه بدت فيها المؤازرة ضرورة، وكذلك كان إشعال الحرب اللسانية حتى لا تطفأ جذوتها إلا بانتصار الشاعر المسلم ؟ وهل كان صدور شعراء بني أمية عن ظروف العصر ما تعلق منه بالفرق السياسية أو الدينية إلا تعبيراً عن انعكاس المناسبة من خلال وجدان كل من شعرائها، حتى بدا الشاعر صادقاً في دعوته دون أن يجور صدقه على حريته في فنه ؟ وهل كانت القصيدة العباسية إلا نتاجاً لمناسبات كثيرة عكست طبائع الواقع الثقافي والحضاري والحربي للعصر من خلال شعرائه ؟ وهل كان شاعر الحروب الصليبية الذي راح يمدح صلاح الدين ويسجل انتصاراته إلا كشفاً عن مناسبة حربية جلية يدافع فيها القائد عن الإسلام، وكذلك كان موقف الشاعر من خلال شعره ؟

إن عرضاً تفصيلياً لأحداث التاريخ، وتأمل علاقاتها بما نظمه الشعراء على مدار الحركة الأدبية عبر عصورها المختلفة، لابد أن يكشف لنا عن حقيقة هذه المواقف التي دأبت فيها ذوات الشعراء على البحث عن منطق جدلي تعكس فيه وقع الموضوع عليها، كما تفاعلت فيه ذواتهم في إطار صورة جيدة من التأثير بتلك الموضوعات، ومن ثم كانت " المناسبة " دافعاً " انفعالياً " يقود إلى تسجيل الموضوعات الحربية الكبرى، بل تحوّلت - في بعض الأحيان - إلى دافع فلسفي

يعكس طابع الروية والأناة في تصوير المواقف جملةً، أو عرض كل جوانبها تفصيلاً، وهي - في كل الحالات - لا ترضى بتسحاب الذات انسحاباً كاملاً أو تقبل استسلامها إلا جزئياً وموقتاً أمام طغيان الحس الغيري، فإذا بالشاعر لا يتوانى عن البحث والتنقيب ليجد ذاته الفردية أو الجماعية، ومن خلال بحثه وتنقيبه يزيح الستار عما ألصق بالمناسبة من دلالة هذا القبح الذي لحق بها، كما يزيل الهيمنة الكاملة للغيرية عليه، وهو ما يمكن تأكيده حين نتوقف وقفة تأمل عند حدود علاقة القصيدة العربية القديمة بالحدث التاريخي، إذ تبدو تلك العلاقة وقد أصابها الاتهام بسهامه المصمية، باعتبار ما بين الصدق الفني والصدق التاريخي من مفارقات نعترف بها في عالم الفن، فليس من حقنا أن نجرد الشاعر - عامة - من حاسته الخاصة لكي نجعله مؤرخاً، ولكن الذي يبدو أنه - أي الشاعر - قد ارتضى اصطناع تلك الازدواجية حين شخص أمام الأحداث الجسام ليصورها، وليعرض من أصولها الكثير. صحيح أن طابع المبالغات قد يلف الحدث من منطق الانفعال حيناً، أو التعصب في بعض الأحيان، أو الاستعانة بالتصوير والمجاز في معظمها، ولكن الذي لا خلاف حوله أن ثمة أصولاً للأحداث جعلتها محوراً للتأكيد من خلال الشعر ذاته.

وبذا نستطيع أن نتوقف عند أكثر من صورة استطاعت القصيدة العربية أن ترصدها على الصعيد التاريخي، حتى يمكننا من خلال نصوص شعرية جيدة وموثقة أن نتوقف عند ملامح مجتمعا العربي على مدار عصوره المختلفة، بدلاً مما نصطنعه من تقسيم العصور، ثم التعرف من خلالها على نصوص الشعر وعلاقته بتلك العصور وبذوات مبدعيها.

وعودة موجزة إلى أحداث التاريخ، ومن خلال الاحتكام إليها، نستطيع أن نؤكد - باطمئنان وهدوء - أن الشاعر العربي القديم قد أثر "الالتزام" بقضية ما في معظم الأحيان، وتعد هذه القضية كشفاً عن ملامح واقع له ظروفه وملابساته

وصراعاته المختلفة، على نحو ما أمكن تسجيله من صور الصراع القبلي في القصيدة الجاهلية، أو حتى ما صوره الشعراء من أيام العرب الدامية وما بدا فيها من حس ملمحي، أو ما تناقض معها من دعوة للصالح ومناداة بالسلام، وكذا ما أخذت به طائفة صعاليك العصر من فلسفة التمرد على العقد القبلي، إذا ما جاء بعد ذلك تحول في صورة الالتزام التي أخذت شكلاً (عقائدياً) وبُغْداً (فكرياً) متميزاً في عصر البعثة النبوية، مما ترجمه شعراء العصر فيما نظموه على المستوى الحربي، والرد على خصوم الدعوة من مدرسة مكة، أو على مستوى الغربة التي دفعت الشاعر — أحياناً — إلى النهوض إلى قومه، أو دعوتهم إلى الدخول في الإسلام، أو الحرص على الإقناع بقيمه ومبادئه، إلى ما جاء بعد ذلك في عصر بني أمية من صراع (سياسي) واكب حركة الأحزاب والفرق التي شهدتها العصر، بالإضافة إلى ما تغنى به شعراءه في المعارك الدامية على نحو ما كان في (صفين) وما بعدها من أحداث جسام وفتن كبرى.

ومع عصر بني العباس تتحول صورة الالتزام إلى ما يكشف عن أنماط الفكر من خلال بعض الشعراء الكبار، على نحو ما أخذ به أبو تمام نفسه من إمام خاص بمعالم الثقافة المتنوعة، حتى جعل شعره معرضاً طيباً لها على مختلف درجاتها، وفي مقابلها وجدنا التزاماً حضارياً كشف عن معالم الحياة في العصر على المستويات المادية والعقلية والوجدانية.

ولا نريد هنا أن نتوقف — ثانية — طويلاً خاصة إذا بدت القضية على هذه الدرجة من الوضوح بما لا يقبل طویل جدل أو شك فيما نذهب إليه من أن الشعر قد لعب دوراً تاريخياً بارزاً في عرض الأحداث ومعالجتها وحمايتها — في بعض الأحيان — من عبث المؤرخين، خاصة منهم من قصد إلى محاولات الغض من انتصارات العرب، إلا من بدا منهم — أي من مؤرخي الغرب — معتدلاً على الصورة التي ظهر بها "ماريوس كنلر" ضمن ما سجله "فازيليف" في كتابه (العرب والروم)، حين

استعان بشعر البحتري وأبى تمام في توثيق الأحداث، ثم امتدت فائدة الشعر عنده إلى درجة الإضافة إليها أو تعديلها، على هذا النحو المتميز الذي عرضنا له شاهد من قصيدة البحتري في تصوير المعركة البحرية بين العرب والروم، والتوقف عند دور أحمد بن دينار فيها. على أننا لا نذهب هنا إلى ترشيح إسقاط القيم الفنية في الشعر أمام هذا الجانب التوثيقي، ولا يمكن أن يحدث ذلك أو يُقبل نقدًا، بل يظل صحيحًا ودقيقًا ما نراه فيه من ذلك التغني الانفعالي إزاء أصداء الأحداث الكبرى، ابتداءً من غزوات المسلمين الأوائل منذ عصر المبعث وعصر الراشدين، وامتدادًا بها إلى ما شهدته الدولة الإسلامية من فتوحات حطمت أعتى الإمبراطوريات العريقة من فرس وروم، وانتقالات إلى ما حلَّ بمناطق الثغور على مدار العصور العباسية حيث لعب الشعر فيها جميعًا دورًا فاعلاً على المستوى الإعلامي، وكان الجمع فيها دقيقًا بين الحدث والانفعال في سياق البيان العسكري، على النحو الذي سجله حوار أبى تمام حول مدينة "عمورية" ووقائع حريقها، وما كان من أثره في نفسه حتى اندفع إلى تفسير نواميس الكون اتساقًا — من وجهة نظره — مع ذلك الواقع المتغير في قوله المشهور، والخطاب هنا للخليفة القائد (المعتمد بالله) :

غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى	بشله وسنطها صبح من الذهب
حتى كأن جلابيب الدجى رَغِبَتْ	عن لونها أو كأن الشمس لم تغب
ضوء من النار، والظلماء عاكفة	وظلمة من دخان في ضحى شحب
فالشمس طالعة من ذا، وقد أقلت	والشمس واجبة من ذا ولم تجب

ثم تمتد الصورة عنده لتعكس مقاييس الجمال والقبح أيضًا طبقًا لواقعه

الانفعالي إزاء الحدث :

ما ربع مئة مغفورًا بطيف به	غيلان أنهى ربًا من ربعا الخرب
ولا الخدود وقد أذمين من خجل	أشهى إلى نظري من خدّها التّرب
سماجة غنيت منّا العيون بها	عن كل حُسن بدا أو منظر عجب
وحسن مُقلب تبدو عواقبه	جاءت بشاشته عن سوء مُقلب

أليس من السهل تبين حقيقة الحدث الذي دفع الشاعر دفعا إلى هذا العرض
التصويري الطريف لقواتين الأشياء وقد تغايرت طبقا لقياسه الفني، وتخلت عن
القياس المنطقي والطبيعي لها ؟ وعلى نفس النهج يبدو ما تكشفه لنا قصائد
كثيرة لأبى تمام والبحتري وابن المعتز، وكذا ما يتبدى في روميات المتنبي
وسيفياته وكافورياته، وهو ما نجد منه صوراً متميزة عند أبي فراس الحمداني
الذي سجل من وقائع الأحداث ما شهدته في أسره لدى الروم، فسجله عبر رائيته
المشهورة ومطلعها :

أراك عصي الدمع شيمتك الصبرُ أما للهوى نهى عليك ولا أمر ؟
وهو ما نجد له نظيراً سبق إليه الشاعر منذ الجاهلية، منذ سجل عبد يغوث
ابن وقاص الحارثي حادث أسره، وطبيعة معاناته النفسية التي صدّرها بقوله :
ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا فما لكما في اللوم خير ولا ليا
وكذا كان ما عرضه مالك بن الربيع في رثاء نفسه في خراسان، وفيها جعل
مطلعه :

ألا لست شعري هل أبيتن ليلةً بجئب الغضا لزجى القلاص النواجيا
وكذا كان ما أصاب المتنبي من أسر نفس من نمط فريد، حين رأى نفسه
حبيس مصر لرغبة في نفس كافور الأخشيدي، فراح يعرض الموقف التاريخي من
خلال قصيدته الميمية في الحمى، جاعلاً مطلعها من واقع نفس السياق لدى
الأسرى، وإن كان يبدو أشدّ منهم تماسكاً كعادته في الاعتداد المطلق بنفسه :
مؤمكما يجل عن الملام ووقع فعّاله فوق الكلام
وفيها يتوقف الشاعر متأنياً ليكتشف الأبعاد الحقيقية لمرضه، وهو يجيد
تشخيصه على الصعيد النفسي، حين يكشف حقيقة المعاناة من خلال علاقته

بكافور، وسقوط آماله الكبار في بلاطه :

يقول لى الطبيب أكلت شيئاً
وما فى طبه أنى جواد
تعود أن يغبر فى السرايا
فأمنك لا يطال له فيزعى
وداؤك فى شرابك والطعام
أضر بجسمه طول الجمام
ويدخل من قتام فى قتام
ولا هو فى الطيق ولا اللجام^(١)

وفى هذا السياق سار شعراء كبار سعيًا إلى إيجاد صيغة من التفاعل والتوازن بين الذات الفاعلة وبين الحدث المؤثر فيها والمتأثر بها، فكانت صياغة أحداث التاريخ من منطلقات فردية وأخرى عامة، وكذلك كان واقعها على نفوس الشعراء، وكانت تلك المسألة الشائكة التي استوقفت الناقد حول مبالغات الشعراء فى تصوير الأحداث؛ لاسيما حين يدور الموقف حول شخص الممدوح، على النحو الذي عرضه قول أبى نواس مثلاً فى الأمين :

وأخفت أهل الشرك حتى إنه
لستأفك النطف التي لم تخلق

وإن استطاع أن يخفف من حدة لهجته أحياناً حين جاء بما يشفع له كقول المتنبي فى سيف الدولة :

ولولا قدرة الخلاق قلنا
أعمداً كان خلقك أم وفاقاً ؟

وكذا كان ما ورد عند أبى تمام فى نفس البائية التي عرضنا نماذج من أبياتها :

لو لم يقد جحفاً يوم الوغى لغداً
من نفسه وحذها فى جحفل لجب

وهو ما وصل به المتنبي إلى قمة المبالغة حين أفرد سيف الدولة من بين البشر جميعاً :

لو كان مثلك كان أو هو كائن
لبرئت حينئذ من الإسلام

(١) ديوان المتنبي، ويمكن الرجوع إلى التحليل الفنى للقصيدة فى كتاب "ميمية المتنبي" للدكتورة مى يوسف خليف.

وهو ما تأثر فيه بمنطق الشيعة وعصمة الأئمة حين أسند إليه الكمال المطلق قائلاً :

شَخَصَ الْأَتَامَ إِلَى كَمَالِكَ فَاسْتَعِذَ مِنْ شَرِّ أَعْيُنِهِمْ بَعِيبٍ وَاحِدٍ

فلاشك أن لهذه المبالغات ما يبررها، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار ما شغل به الشاعر - على الأقل - من إرساء القيم الرفيعة والمثل العليا أمام مدوحه بشكل غير مباشر، فكان الشاعر بذلك لساناً معبراً عن حلم العصر مجسداً في شخص مدوحه^(١). بل بدا بعض الشعراء شديد القرب من الأحداث، بلا خوف أو وجل، على النحو الذي رصده ابن المعتز في كشف سلبيات الحياة في المجتمع العباسي؛ من خلال أرجوزته التاريخية من ناحية، واقترابه من ساحة الأحداث بحكم انتمائه إلى سلالة البيت العباسي الحاكم من ناحية أخرى.

ومن هذا المنطلق المتبادل بين الذاتية والغيرية، ومن واقع أحداث التاريخ، وتوثيق وقائعه، وارتباط ذلك كله بدلالات كلمة " المناسبة " نستطيع أن نزعّم أن القصيدة العربية - في معظم أحوالها - قد جاءت بريئة من ركّام الاتهامات التي وجهت إليها، فشوهت صورتها في أذهان دارسيها، وأساعت إلى شعرائها بلغة التعميم بلا مبررات كافية، وغيّرت من حقيقة بواعث نظم الشعر بشكل يستحق إعادة النظر، وفتح باب المناقشة والحوار من خلال تتبّع النماذج الشعرية عبر عصور الحركة الأدبية المتلاحقة.

ومع هذه الكثرة في تداول المصطلحات حول اتهام القصيدة العربية القديمة فسي شكلها أو محتواها، ظهر الإصرار على تمزيقها، وسلبها الكثير من القيم

(١) خاصة إذا أخذنا بمقولة أبي تمام المشهورة :

ولولا خلال سنّها الشعر ما نرى بناء العلاء من أين تؤتى المكارم
وهو ما تأثر به المتنبي فطرح صداه النقدي في رؤيته للتجربتين الذاتية والغيرية :
إذا كان مدح فالتنسيب مُقَدَّم أكل فصيح قال شعراً متيماً ؟

الإبداعية، وهي اتهامات حملت ظلمًا بيّنًا وجورًا مفتعلًا، ومثلت جناية مؤكدة على القصيدة، إذ كان أقرب إلى الإنصاف أن توزع التبعة في قسمة غير جائرة بين "المبدع" و"النقاد" لولا أن الناقد كان خصمًا للشاعر وحكمًا عليه ومصطرعًا معه في معظم الأحوال.

ويظل يسترعى النظر في نقدنا القديم ذلك الإصرار المتكرر على إصدار الأحكام العامة على الشعر والشعراء، وليس على القصيدة كبناء فني، على ما يغلب عليها — أي الأحكام — من الطابع التأثيري قبل التزام القواعد الموضوعية، فمع التسليم بانطباعية النظرة وجزئيتها يبقى لنا أن نتوقع خلطًا في طرح أوراق الرؤية النقدية، خاصة حين تتجاوز حدود الموضوعية، ذلك أن الجانب الانطباعي لا بد أن تتحكم فيه المواقف الشخصية التي يصدر عنها الناقد، وحتى — إذا ما أحسنّا الظن بالناقد — فإن جوانب الرؤية الذاتية — قبل أي شيء آخر — تجعلنا نتوقع رصيدًا ضخمًا من الأحكام التي قد تلتقي أو تتناقض، إذ تفتقد — في معظم حالاتها — القواعد أو التقنين الموضوعي المهيمن على كل الرؤى، مما يمكن أن يقرب بينها، وعندئذ تشيع فيها الفوضى التي — غالبًا — ما يكون الشاعر ضحيته في زحام هوى الناقد ومزاجه الخاص، أو خضوعًا لطبيعة تكوينه وانتمائه الفكري واتجاهه المذهبي. وأحيانًا يقف الأمر عند طبيعة علاقته بالشاعر — موضوع نقده — أو بمدرسته، أو ربما بشاعر آخر من خصومه، وكان المتلقي يصبح ضحية أخرى من ضحايا النقد الانطباعي لأنه لا يستطيع أن يضع يده على الموقف بشكل موضوعي محايد، تحكمه تلك القواعد التي تقترب به من درجة العلمية.

ومع سيادة الأحكام التأثرية، ومع التسليم بخطرهما على القصيدة تظل الجزئية سمة أخرى تغلب على كثير منها، خاصة حين يتعلق الموقف ببيت أو بيتين، كما يلقانا حكمه العام المطلق من خلال التجربة الجزئية التي قد يرتبط بها هذا البيت أو ذاك، وإذا بنا نلتقي — من وجهة نظره — بأشعر بيت قالته العرب

في الوصف، أو المدح أو الهجاء، أو الغزل، أو السرثاء، أو غير ذلك من موضوعات الشعر ومجالات تجارب الشعراء.

وعلى هذه الصورة بدت الأحكام النقدية مشوبة بقصور لا تخفى تجلياته في تحليل الأعمال الشعرية باعتبارها قصائد، تقوم على وحدة كلية وتجربة كلية أيضاً، لا باعتبارها شعراً أساسه الأبيات المتفرقة أو التجارب الجزئية الممزقة، فلم تأخذ تلك الأحكام بالرؤية الشاملة الكلية للصورة الكبرى للقصيدة، ولم تجعلها — وكان يحسن هذا — محوراً أساسياً للتحليل ثم التقويم.

واستكمالاً لتلك الدائرة من القصور ظلت الأحكام النقدية مشوبة بعدم الدقة أو حتى الحرص على إنصاف الشعراء، وكان ثمة عداًء بدأ يدبُّ وينتشر بين الناقدين والشاعر، بدليل ذلك الركام الذي يلقانا من الشروط التي راحت تُملَى على الشعراء إملاءً، من خلال "قواعد الشعر" أو "نقد الشعر" أو "عيار الشعر" أو غير ذلك مما أغضب فريقاً منهم، وأثار حفيظته، فلم يعد يرحب بالاستجابة لها، بل أعلن عليها تمرده، ومنها غضبه، ورفض الخضوع لها تسليماً منه بصحة إدراكه لحجم قدراته الإبداعية التي لا يمكن لتلك الشروط أن تقف حائلاً دونها بأي من الأحوال، وإذا بالعداء يتجاوز مستوى الشعراء والنقاد، ويقتحم على النقاد بيناتهم الخاصة، فتطرح أحكامهم على مستويات مختلفة، لا يخفى ما بينها من تناقضات أو تباعد في كثير من الأحيان، وإذا بتلك الأحكام تصدر في صالح الشاعر من واقع بيئة نقدية بعينها، لتصدر ضده في نفس الوقت في إطار بيئة أخرى، ويظل الأمر مرهوناً بطبيعة النمط الفكري والتكوين الثقافي لكل مدرسة من المدارس النقدية على حدة، خاصة حين يحتد الصراع النقدي بين اللغويين والمتفلسفة، ويشتد أمد الخصومة بين أصحاب الموازنات والوساطات وجميعها تحكي فصولاً من صراعات الشعراء والنقاد.

فعلى سبيل المثال هنا أيضاً — لا الحصر — تلقانا مدرسة اللغويين وما

شباب أحكامها من ترحيب مطلق بتقليدية الأداء، ونمطية التصوير لدى الشعراء، وضرورة تجنبهم مشكلات الحداثة، والإطلال على الجمهور من خلال الصور القديمة، وفي موازاتها نجد مدرسة المتفلسفة التي التصقت فكرياً بالشاعر المثقف فأنصفته، ومنحته حقوقه في أن يستقي مادته من ثقافة العصر وحضارته، ومن هنا بدت مكاتة الشاعر العظيم رهناً بذلك التعدد في الأحكام من حوله، على نحو ما أصاب أبا تمام فيما اتهم به من كسر عمود الشعر العربي، أو الاتهام بالاهتمام باللفظ على حساب المعنى، أو عمده إلى الاستغراق في التصوير من منطلق التشخيص، أو التجسيد، أو التعامل مع المجردات والمعنويات في دائرة من الحس التصويري، مما بدا غير مفهوم، ولا هو واضح في أذهان فريق من نقاد عصره، خاصة منهم — بالطبع — من ظل مشدوداً إلى القديم لا يكاد يتخطاه، ولا هو يريد أن يتجاوز ما عُرف عنه من سهولة ووضوح وإبادة وبساطة في التصوير، وقياس ذلك واضح فيما عرضه المرزوقي — مثلاً — من شروطه حول عمود الشعر في مقدمة ديوان " الحماسة "، وهو نفسه المنهج الذي رصد به الآمدي حسابه العسير لفن أبي تمام، وانتصر من خلاله لفن البحري في كتابه " الموازنة بين الطائيين " وإن لم يصرح بذلك، وإنما تكشف من خلال تطبيقاته غير المباشرة.

من هنا يصبح من الظلم للشاعر أن يظل فارساً وحيداً في الميدان توجه إليه سهام النقد، في وقت كُبحت فيه جمّاح قدراته الفنية، مع كثرة الشروط والقيود ومع تعدد صيغ الأمر والنهي، الأمر الذي بدا معه النقد سلطوياً — في معظم الأحوال — يستهدف إرضاء الممدوح، وكسب تشجيع حاشيته، ومنهم كبار النقاد، وذلك قبل الخلوص لوجه الفن على نحو موضوعي مقبول.

وفي أحيان أخرى — وهي كثيرة أيضاً — نصّب الممدوح من نفسه حكماً على الشاعر وناقداً لفنه، ولكنه بدا ناقداً انطباعياً — من نمط قاس — يكاد بذلك يكمل دائرة الفوضى النقدية التي روج لها كثير من نقاد الشعر، خاصة منهم من

عانى من قصور في ثقافته أو عجز عن اللحاق بثقافة الشعراء الذين يصدر أحكامه حول فنهم.

ومن هذا المنطلق — أيضاً — راح الناقد القديم يشغل بإصدار الأحكام أكثر من أي شيء آخر، فلم يُعَنِّ نفسه كثيراً في التوقف عن تفاصيل الخطوة النقدية الأولى حول تفسير النص، أو تحليله وتأمل جماليات صياغته الفنية، أو التعرف عليه من منطلق الفهم المتأني حول تقاريره وصوره، أو حقائقه وخيالاته، وكأنها كانت الرغبة المحمومة في التقويم وإصدار الأحكام، تلك التي قد تقفز بالنقاد قفزاً إلى تصانيف الشعراء إلى طبقات، وقد يذهب العظيم فيها ضحية حكم لمجرد فشله في إرضاء الخليفة، أو بسبب رفضه الهبوط إلى مستوى العامة من الجمهور، على نحو ما عرضناه آنفاً من وقائع نقدية حول ذي الرمة في عصر بني أمية، وأبى تمام في عصر بني العباس.

ومما لاشك فيه أن الأخذ بصور التقويم السريع على هذا النحو لابد أن ينتهي إلى صياغة مواقف حائرة مضطربة وقلقة، قد يمتد فيها الظلم من الناقد إلى الشاعر لمجرد حماس الناقد نفسه لفكرة معينة، أو الانتصار لطبيعة ثقافته، تلك التي قد تختلف أحياناً عنها لدى الشاعر، مما يمثل خطراً نقدياً لا يستهان به، فمن المفروض — وهذا بدهي — أن يكون الناقد على قدر من الثقافة يتجاوز به مستوى الشاعر، أو — على الأقل — يقف في مستواه، وإلا فكيف يحق له أن ينصب من نفسه حكماً عليه يستحسن أو يستهجن، يحلل ويفسر، أو يقوم ويحكم، وهو يجهل خصائص طبيعة إبداعه؟ كما قد يجهل كما من فروع فكره ومصادر ثقافته؟ فإذا ما حدثت تلك الفجوة وباتت تلك المفارقة وسارت الأمور على غير طبيعتها، ونهض الشاعر برصيده الثقافي ليتجاوز نقاد عصره — أو معظمهم — فلنا آنذاك أن نتصور مزيداً من المفارقات فيما يوجّه إلى الشعراء من ضروب الاتهامات، أو مما يُروَّج ضدهم من مواقف نقدية على النحو الذي أذيع حول بديع

أبى تمام وتعدّد صورته، حتى ليصل الأمر إلى اتهامه بالعجز عن الربط المنطقي بين شطري البيت الواحد، على نحو ما ورد في تساؤل أبى العميثل حال تلقيه مطلعته المشهور في مدح طاهر بن عبدالله بن طاهر :

أهْنَّ عوادي يوسفٍ وصواحيه فعَزَمًا فَقَدِمَا أدرك السُّؤْلَ طَالِبُهُ

فما كان من أبى العميثل إلا أن ترجم سخطة في تساؤله الساذج لأبى تمام :

لماذا لا تقول ما يفهم ؟ : فكانت إجابة أبى تمام كاشفة عن طموحه في ارتقاء الناقد وجمهوره إلى درجة ثقافته ووعيه، ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ وهو موقف امتد إليه طموح بعض المحافظين من الشعراء ممن وجد شعرهم رواجًا خاصًا في البيئة اللغوية، على النحو الذي عرضه البحتري في صورة أشد خشونة وغلظة، حين قال فقصر عن تعبير أستاذة :

على نَحْتِ القوافي من مَقَاطِعِها وما على بَالاً تَفْهَمَ البَقْرُ !

ومع طابع التقويم السريع الذي درج عليه معظم النقاد تتراءى لنا نظرات نقدية، ومواقف بلغت من الروية والآفة حدًا مقبولاً، حيث حاول أصحابها التنظير للأصول التي لا بد أن يسير عليها الفن، دون أن يتجاوزها، ولا أن يجور عليها، ولكن معظم الأحكام تلقانا حول البيت أو البيتين، أو تفضيل شاعر على آخر بلا مبررات موضوعية واضحة، أو التماس جوانب ضعف الشاعر العظيم من مجرد التماس توارد الخواطر حول معنى بعينه، وكأن هذه الأحكام تنسى — أول ما تنسى — شمولية الرؤية، وتأخذ — أول ما تأخذ — بالجانب الجزئي منها، مما قد يسئ إلى الشاعر إساءة بالغة، وهو برئ من وجودها في معظم الأحايين.

وإذا جاز لنا أن نطمح إلى تصور لموقف الناقد من رؤية موضوعية تمامًا، فإن هذا التصور لا يسعى — أساسًا — إلى إيقاف حركة الانطباع في إصدار الحكم النقدي، ولا هو يستهدف إسقاط ذاتية الناقد، بل يظل له حقه في إثباتها والصدور

عنها، كما هو الأمر بالنسبة للشاعر، ولكن يظل مفروضاً عليه — أيضاً — أن تبدو تلك الموضوعية رهناً ببيئات نقدية معينة تأخذ نفسها بمنهج النقدى، على النحو الذي حلله الدكتور محمد مندور فى كتابه " النقد المنهجى عند العرب "، وكذلك ما عرضه الدكتور إحسان عباس فى كتابه " تاريخ النقد الأدبى عند العرب " مع استمرار الحرص على تبين أبعاد الرؤى النقدية، وضرورة تداخل حركة النقد مع تلك القواعد الموضوعية من قبيل التفهم الواعى لها، وصولاً بذلك إلى درجة قريبة من العظمية، يمكن الأخذ، أو بها والاطمئنان إلى صحة مسارها، ومن هذا المنطلق — أو من هذه المحاور — أيضاً يمكن للباحث أن يبدأ دراسة النص الأدبى من جديد بصرف النظر عن ركام الأحكام المسبقة التى قد تمثل عقبة فى استيعاب الأبعاد الحقيقية التى يرمى إليها النص، أو طبيعة العطاء الفنى الذى يحمله بين طياته، إذ لا شك أن هذا الكم من الأحكام قد جنى — بحق — على القصيدة العربية، وزاد من ركام الاتهامات التى وجهت إليها، الأمر الذى ناقشته بصورة جيدة تلك الدراسة المنهجية التى عرضها الدكتور عز الدين إسماعيل فى الفصل الخاص بنظرية النقد من كتابه " الأدب وفنونه ".

ويبقى القول بالتزام الشاعر بقضية يختارها فى حاجة إلى التوازي — على الصعيد النقدى — بالقول بصراعات النقاد حول مجموعة من القوانين والقواعد الموضوعية، بحيث تقرب الهوة بين تلك الأحكام، وتضمن لها من الصحة والعلمية رصيذاً يحمى النقد ذاته من الإسراف فى الأحكام الانطباعية التى يخلعها منطق التأثير السريع لدى القراءة الأولى، وهو تأثير قد يعكس طبيعة الواقع النفسى للناقد ذاته، وبذا تتخلص البيئة النقدية من طابع الفوضى التى تتهددها، كما تتحدد للمدرسة الأدبية — عندئذ — ملامحها ومقوماتها، وأصولها، واتجاهاتها، وعندئذ — أيضاً — تلتقى ثنائية الإبداع بين الشاعر والنقاد لإثراء اللغة، والارتقاء بفكر الجمهور، وتشذيب ذوقه من خلال طرح الأدوات التى يمتلكها، فيصدر عنها على النحو الذى سجله الدكتور هلال فى قوله " ولا تقل

أهمي مبادئ النقد عن مبادئ اللغة وعلومها، وقواعده مثل قواعدها، لها سلطان الوعي وإن تكن وحدها غير كافية، إذ يتعلمها المرء لتكون دعامة له وعصمة، وبله بعد ذلك أن يجدد في إطارها متى وجدت مبررات التجديد، ولكنه في تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد^(١).

ومع تقديرنا لذاتية الناقد، ومع التسليم بضرورة ظهورها في أحكامه، يظل الاعتراض واضحاً حول حجم تلك الذاتية إلى الحد الذي تصبح فيه المصدر الوحيد لإصدار الحكم النقدي، كل ما هنالك أن نظريات النقد وقواعده لا بد أن تظل سنداً أصيلاً يسهم في صقل تلك الأحكام، كما يسهم في صقل صور الإبداع لدى الشعراء، ومن هنا تلتقي وجهات النظر حول العمل الفني، له أو عليه، إذ المهم أن تتوفر تلك الروح العلمية — أو ما يقرب منها — لتكشفها تلك الأحكام ضماناً لعدالة الرؤى حول عملية الإبداع على مستوى التفسير والتقويم على السواء.

(١) د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٣٦٤.

الباب الثالث

الاحتكام إلى النص

الفصل الأول

الشاعر والموضوع

البحث عن المعادل

إيوان كسرى (النفس والزمن)

وشاعر الفارسي الخاقاني، أما شاعره العربي هنا فهو الوليد بن عبد الله بن يحيى بن عبيد ... يكنى أبا عبادة، شاعر فاضل حسن المذهب، نقي الكلام، مطبوع، ندر شعره في فن الهجاء، وزعم ابنه أن سبب الندرة أن الموت حين جاء البحتري قال له : اجمع كل شيء قلته في الهجاء، ففعل، فأمره بإحراقه خوفاً عليه من جريرته.

تشبه بلأبي تمام في بعض شعره، ونحا نحوه في " البديع " الذي كان يستعمله، ورآه البحتري صاحباً فيه وإماماً، وقدمه على نفسه حين قال أن جيد أبي تمام خير من جيده، وردينه خير من ردي البحتري.

اعترف في أكثر من رواية بتلمذته على أبي تمام الذي لقته درساً دقيقاً في نظم الشعر، والاستطراد فيه، حتى أعجب به، وأشاد بفنه كما ورد عن البحتري في بعض الروايات من أن أبا تمام قال له : بلغني أن بني حميد أعطوك مالا جليلاً فيما مدحتهم به، فأنشدني بعض ما قلته فيهم، فقال له : كم أعطوك، فقلت : كذا وكذا، فقال : ظلموك، والله ما وفوك حقك، فلم استكثرت ما دفعوه إليك ؟ والله لبيت منها خير مما أخذت، ثم أطرق قليلاً، ثم قال : لعمرى استكثرت ذلك، واستكثرت لك لما مات الناس، وذهب الكرام، وغاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب، أنت والله يا بني أمير الشعراء بعدي، فقم فقبلت رأسه. وقلت له : والله لهذا القول أسر إلى قلبي، وأقوى لنفسي مما وصل إلى من القوم.

وهي رواية تجتمع دلالاتها حول احترام البحتري لأستاذه، واعتزازه بشهادته له، واعترافه بطبيعة تلمذته عليه، وإن اختلف معه في خطى المنهج الشعري الذي أخذ به نفسه، فكان زعيماً لمدرسة المحافظين، في مقابل أستاذية أبي تمام لمدرسة المجددين.

ومما يرويه صاحب الأغاني يظهر البحتري شديد البخل، ردئ المظهر، كثير الفخر بنفسه، إلى الحد الذي يصوره فيه أبو الفرج " أبغض الناس إنشاداً، يتشادق، ويتزاور في مشيه مرة جانباً، ومرة القهقري، ويهز رأسه مرة، ومنكبيه أخرى، ويشير بكمه، ويقف عند كل بيت، ويقول : أحسنت والله، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون أحسنت ؟ هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقوله مثله "(١).

نشأ البحتري نشأة عربية خالصة، وكانت تلمذته — كما قلنا — على أستاذه أبى تمام، وإن كان خالفه في مسلكه الفني .. عاش معظم حياته شاعراً للبلاط الرسمي مادحاً للخلفاء، وفي درس شعره — عامة — يمكن ملاحظة سعيه الدائب وراء التكسب والثراء، حيث جمع الثروة التي جعلته — كما يقول صاحب الأغاني — أيضاً — يسير في موكب من عبيده منذ أصبح واحداً من أصحاب الضياع.

وفي الوقفة الفنية عند بعض الشعر الذي كثر مع طول حياة الشاعر، يتبين لنا مدى حرصه على المزاجية بين ما تركته فيه النشأة البدوية، وبين ما اكتسبه من صور الحضارة العباسية حين عاش في بلاط الخلفاء، وإن كان القدماء قد صنّفوه على رأس مدرسة المحافظين.

وفي دفاعنا عن فن المدح في الشعر العربي نحاول — باستمرار — تبين طبيعة الخيوط النفسية الدقيقة التي يمكن أن تسجل شيئاً من شخصية المبدع، بالإضافة إلى تركيزها الأساسي على شخصية المتلقي، وهو الممدوح — بالطبع — وطبقاً لهذا المقياس نجد البحتري يعيش معظم حياته بعيداً عن تعمق ذاته، أو تفهم أغوار واقعه النفسي، إذ بدا همه الأول إرضاء ممدوحيه، حتى إذا اقتضى ذلك منه إهانة نفسه، أو إراقة ماء وجهه على أعتاب ديارهم.

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني، ٣٧/١٢ وما بعدها.

تتقدم السن بالشاعر الملاح ويتجاوز الثماتين من عمره، ويتخفف من صراعات الماضي، ويحس آلام المشيب، فيجتزأ أأزانه، وعندئذ يستيقظ من غفوته الطويلة، ليجد نفسه أمام واقع نفسي أليم، تسيطر عليه فيه الكآبة، ويدب في نفسه الأسى، فراح يفكر في الزمن، ويفكر أيضاً في نفسه، وحاول أن يكتشف لأأزانه " معادلاً موضوعياً " يطمئن إلى صلاحيته لتصوير حقيقة تجربته، فوجد ضالته قائمة في الآثر، شهد له الزمان بالصمود طويلاً، كما شهد عليه بالانهيار والستدهور، وكأنما بلغ سن المشيب الذي أصابه، وعندئذ وقف البحترى يستبطن ذاته، ويسقط معاناته النفسية على " إيوان كسرى " دون حاجة إلى كسب رضا خليفة ما، أو حرص على تقليد شاعر من الأسلاف، أو من معاصريه، كما كان في غير هذه القصيدة من شعره.

وقد أفسح " الإيوان " المجال لإفراغ التجربة الحزينة للبحترى، فهو مقر الأكاسرة " بالمدائن " عاصمة الفرس، وكان من عجائب الدنيا، ويقال إنه أنشئ بتعاون عدد من الملوك على بنائه، وهو يعرف الآن باسم " طاق كسرى " وقد دفع البحترى إليه بإنشاء السينية المشهورة التي قال فيها :

وترقفتُ عن جَداً كل جنس
رُ التماساً منه لتُضي ونُكسي
لا هواه مع الأُخس الأُخس
طففتُها الأيام تطفيفاً بخس
بعد بيعي الشام بِنِعة وكس
بعد هذا البُلوى فتنكر مَسِي
أُبياتٍ على الدَّئِيَّاتِ شُمنس
بعد لينٍ من جاتبيه وأُنس
أن أرى غير مصبح حيث أُمسى

صننتُ نفسي عما يُدنس نفسي
وتماسكتُ حين زعزعتني الدهر
وكان الزمان أصبح محمو
بلغ من صبابه العيش عندي
واشترائي العراقَ خُطةً غبن
لا تزرني مزاوِلا لاختباري
وقديما عهدتني ذا هَنات
ولقد رابني نُبوؤ ابن عمي
وإذا ما جفيتُ كنتُ جديرا

حضرت رَحَلِي الهموم فوجَّهَ
 أتسلى عن الحظوظ وآسى
 ذكرتنيهم الخطوب التوالى
 وهم خافضون في ظل عالٍ
 مغلَق بابهُ على " جبل القنب
 حِلَل لم تكن كاطلال " سُغْدِي "
 ومساعٍ لولا المحاباة منى
 نقل الدهر عهذهن من الجد
 فكان " الجرماز " من عدم الألب
 لو تراه علمت أن الليالي
 وهو ينبيك عن عجائب قوم
 فإذا ما رأيت صورة " أنطاكيَّة
 والمنايا موائل " وأنو شر
 في اخضرار من اللباس على أص
 وعراك الرجال بين يديه
 من مشيح يهوى بعامل رُمخ
 تصف العين أنهم جد أحياء
 يغتالي فيهم ارتياي حتى
 قد سقاني ولم يُصرد " أبو
 من مدام تقولها هي نجم
 وتراها إذا أجذت سرورا
 أفرغت في الزجاج من كل قلب

ست إلى أبيض المدائن عَنَسِي
 لمحل من آل ساسان درس
 ولقد تذكر الخطوب وتُنسى
 مشرف يحسر العيون ويخس
 قى " إلى دارتي " خلاط " و " مكس "
 في قفار من البسابس مئس
 لو تطقها مسعاة عَنَسِي وَعَبَس
 ة حتى غدون أنضاء لبس
 س وإخلاقه بنية رَمَس
 جعلت فيه مأتما بعد عرس
 لا يشاب البيان فيهم بلبس
 ة " ارتعت بين " روم " وفرس "
 وان " يزجى الصفوف تحت الدرفس
 فر يختال في صبيغة ورس
 في خفوت منهم وإغماض جرس
 ومكيج من السنان بترس
 لهم بينهم إشارة خرس
 تتقراهم يدائ بلفس
 الغوث " على العسكرين شربة خلس
 ضوؤ الليل أو مجاجة شمس
 وارتياحا للشارب المتحسني
 فهي محبوبة إلى كل نفس

وتوهمت أن كسرى " أبروي
 حُلمَ مطبقٍ على الشك عيني
 وكان " الإيوان " من عجب الصنع
 يُتَظَنَّى من الكآبة إذ يبدو
 مزعجًا بالفراق عن أنس إلف
 عكست حَظَّهُ الليالي وبات " المـ
 فهو يُبْذَى تجلُّدا وعليه
 مُشْمَرَةٌ تَطْلُو له شرفات
 ليس يُدرى أصنع أنس لجن
 غير أني أراه يشهد أن لم
 فكأنني أرى المراتب والقوم إذا
 وكان الوفود ضاحين حسرى
 وكان القيان وسط المقاصد
 وكان اللقاء أول من أمس
 وكان الذي يريد اتباغا
 عمرت للسرور دهرا فصارت
 قلها أن أعيينها بدموع
 ذاك عندي وليست الدار داري
 غير نغى لأهلها عند أهلي
 أيدوا ملكنا وشدوا قواه
 وأعاتوا على كتائب " أريا
 وأراني من بعد أكلف بالأشرا

ـز " معاطي " والبلهبة " أنسى
 أم أمان غيرن ظني وحدسي
 ـة جوب في جنب أرعن جلس
 لعيتي مصبح أو ممسي :
 عز أو مرهقا بتطليق عرس
 شتري " فيه وهو كوكب نحس
 كلكل من كلاكل الدهر مرسى
 رفعت في رؤوس " رضوى " و" قدس "
 سكنوه أم صنع جن لانس
 يك باتيه في الملوك بنكس
 ما بلغت آخر حسي
 من وقوف خلف الزحام وخس
 صير يرجعن بين خو ولص
 ووشك الفراق أول أمس
 طامع في لحوقهم صبح خمس
 للتعزي رباعهم والتأسي
 موقوفات على الصبابة حبس
 باقتراب منها ولا الجنس جنسي
 غرسوا من زكائها خير غرس
 بكماة تحت السنور حفس
 ط " بطعن على النخور ودغس
 ف طرا من كل سينخ وأس

منذ بداية حوار النفس، ومنذ صياغته لمطلعها تتكشف ملامح الذاتية العميقة في دلالتها على نمط خاص من الصراع، على غير عادة الباحثي في معظم شعره، وإن كان قد أثر أن يأتي ببيت المطلع مباشر المعنى، خاليًا من التصوير الفني، فهو يتحدث بضمير " المتكلم " ويقيد القول بالفعل الماضي فيؤكد عفة نفسه، ويستكشف أن يطلب من الآخرين عطاء، وهو يحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه، أو تعددت محاولاته لجلب التعاسة له، أو الوقوف منه موقف التحدي.

تبدو للبداية الذاتية - بهذا الشكل - مبرراتها الفنية والاجتماعية، فلم يكن الباحثي هنا في معرض المدح، أو انتظار إعجاب الممدوح، أو كسب العطاء، بل جاءت وقفته أمام " إيوان كسرى " بمثابة لحظة تأمل استوقفه فيها سوء أحواله الخاصة في صراعه مع الزمن عبر ظروف مشيبه وبأسه، وربما ارتدت تلك المباشرة إلى طبيعة الحالة النفسية الكئيبة للشاعر الذي لم يجد معها دافعًا إلى تعميق الصورة، بقدر ما بلور الجانب الأكبر منها في معالجة اضطرابه وتمزقه حين حاول مقاومة الدهر، فأعمل إرادته - على ضحالتها - فلم ينتصر عليه، وهو أمر طبيعي حيث إن أعمال الإرادة شيء، وانتصارها على الدهر بالذات شيء آخر مختلف، ولذلك يصطدم الشاعر بالواقع الحقيقي، أو بالحقيقة المرة كما يعانيها، خاصة حين يتعرف على الحجم الطبيعي لإرادته التي لم تصمد إلا قليلًا، وكأنها تضطره إلى التسليم والفرار، خاصة في ذلك الجو الكئيب الذي سيطر عليه فيه الحزن والألم، وفي فراره رأي أن يعرج على الإيوان، إذ وجد فيه من الكآبة ما يتسق مع كآبته، ولذا حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين :

أولهما : أن يجد العزاء بجانب الإيوان، حيث يضمن تجاوبه معه، نظرًا لما أحسه من تشابه بين واقعه النفسي وواقع الإيوان، وعندئذ تراه يسقط ما يدور في نفسه على ما وجدته من أثار بقيت من الإيوان، عفا عليها الزمن، وأفنى أصحابها.

ثانيهما : أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني، لما يحويه ذلك "الإيوان" من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من طبائع التعبير ما يشي بقدر من عزاء النفس، وتسلية الذات من خلال ما صوره من ذلك الأثر التاريخي العريق. وفي حديثه مع الزمن والحظوظ، تناول البحثري وسيلته في رحلته، فصورها تقليدية تحمله إلى (مدائن كسرى)، إذ ربما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة في أعماق الصحراء على نسيان شيء من همومه، ولعل تلك الرحلة تسهم في تعزيزه عن سوء حظه، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلي، ووجد ذلك العزاء حين عايش ما تبقى هناك من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال فصول التاريخ.

وحين ينتهي من مناجاة الدهر، أو بالأحرى شكواه الأولى من الدهر، وتصوير موقفه منه من منطلق يأسه وحزنه، وفراره منه إليه، لا يبقى أمامه إلا السعزي الذي راح يصطنعه، ولذا ألح على تحديد الأسباب التاريخية التي شجعت على تلك الوقفة الطويلة التي أفزعته فيها رؤية الصور والأشباح والخيالات، وكأنها جميعاً تتحرك، وتنبض بالحياة. وحيالها اعتمد الشاعر على خياله وإعمال ذاكرته التاريخية، تلك التي أعادته إلى فضاءات الماضي البعيد، ليمزج أحداثه بخياله الخصب وأوهامه المفزعة في نفس الوقت.

وبدأ البحثري يصور المعالم الجزئية التي تسجل عظمة الفرس، وتعكس صوراً من مجدهم، وتضخم شأن حضارتهم العمرانية في صورة ما شيدوه من بنيان وفنون، وأول ما لفت نظره هنا - وهو أمر غريب لأي شاعر عربي مطبوع استمد ثقافته من التراث العربي وأسرف في بداوته - تلك المقارنة التي عقدها بين إيوان كسرى وأطلال عرب البادية، الأمر الذي يذكرنا بالموقف الشعبي الذي رأينا له أشباهاً في شعر بشار وأبي نواس، ولكن المقارنة لديه - أي البحثري - لم تطبع بطابع التبجح والقبح كما كان الحال عند الشعوبيين، على ما فيها

— أيضاً — من سذاجة وسطحية ومباشرة، إذ يبدو أن نفور البحتري من كل شيء في حياته جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به وعاش جزءاً من كيانه الفني، أعني تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التي انتشرت في قصائده على مدار الديوان. وإذا هو ينتهي من تلك الصورة إلى عرض تأثير الدهر في تلك الآثار، بعد أن أفناها كما أفنى أهلها، ليدخل من ذلك إلى تصوير حالته النفسية التي سبق أن صورها موقف الدهر منها أيضاً، إذ جاء على تلك الآثار فلم يبال بكسرويتها أو عظمة أهلها، فأحالتها من جدتها وطرافتها، وآلت كل معالم الجمال فيها إلى بقايا بالية فقدت قيمتها وبقيت منها الدلالات. وكأن قصر كسرى قد تحول — نتيجة صراعه مع هذا الزمن الطويل — إلى مجرد قبر من القبور بعد طول الأس الذي شهده زمناً، وما انتشر فيه من معالم تلك الحضارة المتقدمة الراقية، إذ انتهى كل شيء فيه إلى خراب، ولم يبق له من قرين سوى تلك القبور الصامتة التي لا تكاد تسمع منها صوتاً، ولا تحس فيها حركة. ثم يتوج البحتري المشهد بعرض هذا الموقف الذي يحكيه لذاته على سبيل التجريد الذهني، حيث يزعم أن من يراه يدرك أن الليلي أحوال أعراسه إلى ماتم، وهو بذلك ينسب كل همومه وهموم القصر — موضوع تصويره — إلى أحداث الليلي أو الزمن، وبذلك تنتهي عنده صورة الزمن إلى ذات النهج العدائي الذي يحمله كل منهما للآخر، أعني الشاعر والزمن من ناحية، الإيوان والزمن من ناحية أخرى. وهو ما يتسق — بالضرورة — مع العلاقة الحميمة التي جمعت أصلاً بين الشاعر والإيوان.

وبريشة فنان أصيل انتقل البحتري إلى موقف آخر، رسم فيه صورة رائعة لذلك الماضي البعيد الذي عاشه الأكاسرة، فقد بقيت معالم الصور شواهد دالة على عظمتهم، تحكي بعضاً من حروبهم التي نالت شهرتها الخاصة في مسار التاريخ. وهي صور تبعث — في جملتها — شيئاً من الخوف والفرع في النفوس، حين تقع عليها عينا المشاهد، وكان هذا من حظ البحتري الذي لم يعد يفهم شيئاً

مما يدور حوله في واقعه، ولم يكد يدري أين هو، هل هو يقف بين الروم أو الفرس ؟ أم أن الموقف قد يجسد تلك الصور المخيفة، حتى راح يتأمل الصورة المرسومة على جدار الإيوان، وقد برز فيها الموت، وهو يسير - على سبيل التشخيص - بين يدي كسرى متجهًا إلى أعدائه، ويتقدم كسرى صفوف جيشه حاملاً راية قومه، لتظل مؤشراً من مؤشرات مجد دولته وعظمة أكاسرتها.

وكأنني بالبحثري يعتمد على محاور خيالاته التصويرية، فيستخرج منها بعد ذلك ألواناً أخرى، يتجاوز فيها عنصر التشخيص، ليركز على عنصر اللون، ولينقل إلينا المشهد المرئي كاملاً، فيرينا الزي العسكري الذي يرتديه كسرى في ألوانه الموزعة بين الخضرة والصفرة. وهو يتقدم الصفوف، تملؤه أحاسيس العظمة والقوة. ثم يركز على عنصر الحركة حين نسمع معه هذا الضجيج الذي تحدثه الأصوات المتداخلة - على تنوعها - فنكاد نسمع الصوت الخافت المتمثل في أنين الأعداء وشكواهم من كثرة ما وقع بهم من ضربات سيوف كسرى، ومعها زحام تلك الأصوات المرتفعة الدوى، وهي تصدر عن ضربات السيوف ذاتها، وطغنات الرماح، نتيجة سرعة تبادلها في ميدان القتال، ومن الحركة إلى الثبات التصويري يقف بنا البحتري عند مشهد جند كسرى، وهم يحمون أنفسهم بتلك الدروع القوية المتينة التي تؤكد قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم، كما سبق أن أثبتوا تفوقهم في الهجوم، ولطه صرف الصورة في هذا الجانب إلى جند الروم، وقد هزموا، ولم يبق لهم من القتال إلا محاولة الدفاع عن أنفسهم، بتلقي ضربات الفرس فحسب.

وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذي التقطه خيال البحتري، فأضفى عليه من إبداعه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه على هذا النسق، ووصل بالمشهد كله إلى أقصى درجات الفزع، لاسيما حين جمع بين الوهم وبين حقيقة الصورة المرئية، فتصور أن ما بها لم يكن إلا أشباحاً، أو هي كائنات حية

متحركة، لا تكاد تنطق إلا بإشارات بينها خرساء تثبت لها ذلك التمايز عن كائنات الحياة الحقيقية. ومن ثم بدأ البحترى يعي حقيقة الموقف. ويسجل اندماجه فيه وتفاعله معه، فأفاق — حينئذ — من سكرته، وقد أدرك أن الشك سيطر عليه، وتحكم فيه، حتى دفعه إلى محاولة تتبع أبعاد الصورة وحدودها بيديه. ثم انتقل من تلك المشاهد عائدًا إلى ذاته يستبطنها مرة أخرى، لعله يرسم صورًا جزئية لأحواله الخاصة. فبدأ يناجي ابنه (أبا الغوث) سائلًا إياه أن يسرع إليه بكؤوس الخمر، لعله يستطيع أن يختلس — في غفلة يتمناها من الزمن — ذلك الشرب الذي استطرد، وأفاض في تصويره، حتى نقل مجموعة من الملامح التراثية للخمر عند شعرائها القدامى، فإذا هي لامعة تنتشر أشعتها وبريقها، حتى بدت كوكبًا أضاء ظلمة الليل وكسر حدتها، أو كأنها أشعة شمس أشرقت، وانتشر بريقها ونورها. ولم يكتف بالوقوف عند تلك المشاهد الحسية للواقع الخمري الذي تمثله، بقدر ما حاول أن يلم ببقية أطراف الصورة الخمرية، حيث صور تأثيرها في نفوس شاربها، فإذا بها تسكرهم حتى الثمالة، فتجلب لهم ما يحسونه من راحة النفس وسعادة اللحظة بما يجعلها دائمًا محببة إلى النفوس. وهنا يزداد حرصه على التخصيص حين يترك الصورة العامة للخمر على هذا النحو، ويعرض موقفه الذاتي منها حين يعيش معها — ومن خلالها — حلمًا سعيدًا من أحلام اليقظة، يتوهم فيه " كسرى " ينادمه، ويتخيل " البلهيد " يطربه كما يطرب كسرى. ونتيجة إحساسه بغذوبة الحلم وروعته، يود لو لم ينته فيطبق عينيه عليه، متمنيًا الاحتفاظ به، وسائلًا تلك الأماني أن تستمر في مداعبته، لعلها تخرجه من واقعه النفسي الأليم، أو تتيح له فرصة الهروب إلى عالم ذلك الحلم الرقيق.

ولا ينبغي مع هذا أن ننسى أن البحترى يعيش واقعًا نفسيًا فيه ما فيه من صور الاضطراب ومبررات والاستسلام، فسرعان ما يصدمه الواقع الجديد، حين تلج عليه ظروفه النفسية الكئيبة، فيعود إلى الإيوان مدققًا متأملًا، ملتمسًا بذلك معادلًا موضوعيًا، يمكن أن يسقط عليه واقعه النفسي، فإذا الإيوان كله — على

ضخامته وعظمته — لا يتجاوز حفرة صغيرة في أحضان جبل ضخّم مخيف، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعوا تشييده في زحام هذا العالم المفزع، كما يكشف دقة الصنعة وروعة الإبداع، وما يشهد به ذلك كله من عظمة أصحابه ممن بنوه أو سكنوه سواء بسواء. وهنا يحدث رد الفعل الطبيعي في نفس الشاعر، حين يعود إلى ما سبق وما ذهب بتلك العظمة، ويُسّدها — من باب السخط عليها — على ما وقع به من تعاسة وكآبة وحزن، مستغلاً في ذلك ما سبقه إليه أسلافه في حالة التشاؤم أو التفاؤل، فرأى كوكب السعد الذي تفاعل به غيره وقد انقلب إلى كوكب نحس في مصير هذا الإيوان بالذات، ولذلك تعود به الذكرى مرة أخرى إلى الماضي السحيق، محاولاً من خلاله أن يتلمس ما كان من حال الإيوان منذ كان يناهض جبال " رضوى " و" قدس " في ارتفاعه وعلوه الشاهق. ثم تشتد حيرته النفسية كما اشتدت حيرة كل من رآه في هذا التاريخ، حتى لم يعد يدرك — على وجه التحديد — هل هو صنعة جن. سكنها الإنس، أم أن الإنس قد تجاوزوا قرناتهم من البشر فبنوه بقدرات خارقة وسكنه الجن ؟ هو موقف يكشف مزيداً من إعجاب البحري، مع تصوير شدة دهشته حين تغيرت أمامه الحقائق، واضطربت أبعاد الرؤى واختلطت الصور، فلم يعد قادراً على تبين الحقيقة الجوهرية، وإلا ما استطاع أن يلج إلى تصويره هنا، هو تلك العودة إلى الماضي مرة أخرى ليكشف عن عظمة أصحاب الإيوان من الأكاسرة، وكيف أحس الناس جميعاً عظمتهم، يوم أن جاءتهم الوفود حسرى، وتزاحمت على ديارهم الرعية، بينما شغل عنهم كسرى بما ملأ حياته من ترف العيش، ولهو الدنيا، وما تهياً له من وسائل الطرب والغناء وسط قصوره الفخمة الشامخة. ولا تخفى — في أعماق هذه الصور — فتنة البحري بمعالم الحضارة الفارسية، مما انعكس — بوضوح شديد — في المقارنة التي عقدها بين البداوة والحضارة، أو في تلك الصور التي جعلها خالصة للحضارة، أو استمد موادها من واقع صور الإيوان، إذ راح يوجه ناقلته إلى " أبيض المدائن "، وهو بصدد التسلي عن الحظوظ بمشاهدة

ما درس من قصور آل ساسان، ولم يكن هذا الدرس وذلك الامحاء، ولا تلك الناقاة إلا فضاءات بدوية محضة، ولم يكن أبيض المدائن، ولا قصور آل ساسان، إلا أصدااء لمعطيات البيئة الحضارية التي أقبل البحترى على تصويرها، معجباً بها، مفتوناً بمعالمها، وهو على طرف نقيض من تلك الأطلال، والقفار، والبسابس الملّس، وبنيّة الرسم التي جاءت عنده عرضاً، فظلت في جوهرها جزءاً من مظاهر البداوة، ساعدته على تصوير ما في أعماق ذاته من حزن وكآبة وإحساس متضخم بالضياح والانهزام.

الصورة

ومن الواضح أن البحترى اعتمد على العناصر التصويرية التشخيصية، حيث أجاد في عرض الموقف من خلالها، منذ أضفى على الصورة ما سبق أن عرضنا له من عناصر حركية، وسمعية، وبصرية، ولونية، سواء في حركة كسرى وجنده، أو في ألوان زيه الحربى، أو حركات الدفاع والهجوم التي يقوم بها جنده. أو ما يقوم به جند الروم — أيضاً — من منطلق الدفاع عن أنفسهم، ثم حقيقة تلك الصورة المتوهمة التي عاشت في خيال البحترى فأفرغته وروعته، وكأنها حفرت في ذاكرته، أو احتوت كل حواسه.

ومن هنا تتضح قدرة الشاعر على إعمال خياله، حين راح يجمع بين أطراف البداوة والحضارة، لتخلق منها جمعياً تلك الصور التي بهرت، ويندهش معه المتلقي حين تنطق فيها الجمادات أو تكاد، وهي — في جملتها — إنما تصدر عن واقع قديم، لم يستطع البحترى الإفلات منه، وعن واقع نفسي متميز لم يشأ إلا أن يتوقف أمامه بهذا الصديق وذلك العمق.

من خلال ذلك كله تظهر الأحوال الفردية الخاصة التي عاشها البحترى، واستعان على تصويرها بالموروث القديم، وصور من الواقع الجديد، فلم تكن صورة الخمر إلا تقليداً للقدماء، ولكن تأثيرها في نفسه جاء بمثابة صورة خاصة،

ساعده على استكمال حلم اليقظة الذي أسعده حين عاش بين يدي كسرى شاربًا،
وأمام البلهبد مستمعًا ومنتشياً.

وعلى هذا جمع البحري أبعاد أحواله الخاصة حين عرض واقعه النفسي
المتميز، ذلك الذي انطلق منه في القصيدة حتى تبلورت في تلك الوحدة النفسية،
وسيطرت عليها، وربطت موضوعاتها، فحدث التوافق المستهدف بين الشاعر
والإيوان، ووردت القصيدة متكاملة في تسلسل صورها وتلاحمها، وتفاعلها،
لترسم في النهاية مشهدين يكمل كل منهما الآخر، المشهد النفسي الذي تردى فيه
الشاعر في صراعات نفسية بين الواقع والوهم، والمشهد الحسي الموضوعي
الذي امتزج بالأول، حين أسقط عليه كل ما استطاع من مشاعره وانفعالاته.

وكان من الطبيعي أن يستعين البحري بمعطيات البادية من لفظ وصورة،
فهو ابن تلك البادية — كما قلنا — في طبيعة النشأة ومؤثراتها، فصدوره عنها
أمر مقبول ومبرر، حاول أن يستكملة بعناصر أخرى حضارية ساعدته على
استعراض واقعه النفسي، فاستعان بشيء من الصنعة اللفظية من جناس وطباق
وغيرها، مما وظفه في خدمة المعنى والموسيقى والصورة، ويبدو أنه أجاد هنا
اختيار حرف الروى من السين المكسورة التي تعطينا تلك الموسيقى الشجية
الحزينة، التي تتناغم مع الجو النفسي للشاعر، وتعيش معه، فتكشف طبيعة
تجربته اليانسة وتتسق مع أبعادها وجوهرها.

وفي القصيدة عامة يكاد البحري يتخلص — على غير عادته — من تلك
اللهجة الخطابية التي سيطرت على قصائده، بما فيها من جلبلة وضجيج، ويتحول
الحديث عنده إلى همس حزين يبيئه من خلال الشكوى، ويبوح بها بهذه الصراحة
لعله يتخفف من بعض آلامها.

ولا تخفى صنعة أيضاً حين احتوتها تلك الإيقاعات الداخلية التي ازدحمت
بها الأبيات من خلال الحروف المتشابهة، أو التكرار اللفظي الذي يخدم الموسيقى

أيضًا، مما يزيد من دلالة إيقاعها. ولعل النقاد لم يخطنوا حكمهم للبحثري حين قال بعضهم أن " أبا تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحثري " وحين قال بعضهم أن البحثري " أراد أن يشعر فغنى " .

وقد وقف البحثري في لوحاته المتنوعة يستبطن ذاته، ويحكي مكنونها، ويستقرئ تاريخها، ويحاول أن يسقط من خلالها انفعالاته بصدق، ولم يكن في هذا الموقف بعيدًا عن التراث الشعري الممتد الذي تعمق نفسه، حيث ملأ عليه ذاكرته، وداعبت صورة خياله، فلم يستكف من تكرار بعض من تلك الصور، أو — بمعنى أدق — من الإفادة منها كلما سنحت له خاطرة تصويرية، وكأنه يطبق بذلك نظرية أستاذه أبي تمام حين نصحه بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيت ثم ينساها، فإذا ما انطلق ناظرًا تجاربه بعد ذلك كان له أن يستلهم من ذلك الكم الضخم ما لم يعد إليه قصدًا، بقدر ما يفرضه عليه الموقف وطبيعة التجربة، مما يزيد تصويرها صدقًا ودقة أداء.

ومع بعض الملامح التصويرية في السينية قد نلمح بعضًا من هذا التشابه الذي جرّ البحثري إلى ما رسخ في ذهنه من صور يرتد مصدرها إلى ديوان الشعر العربي القديم، على نحو مما صوره من عزة نفسه، ورفضه أن يستضاف لدى البخلاء من القوم، أو أن يعيش قليلًا بينهم، بل يبدو سريع الحركة تجاوزًا لمنطقة السذل، وهو ما تبدو ملامحه منتشرة في قول كعب بن زهير وإن كانت الصورة هنا مطروحة على المستوى الغزلي والحكمي معًا :

إذا ما خليل لم يصلك فلا تقم بتلعتنه واعمد لآخر واصل^(١)

وربما رصد الأخطل صورة من هذا النمط على المستوى "الاجتماعي" في قوله :

إني أديم لذي الصفاء مودتي وإذا تغير كنت ذا ألوان
وأصدُ عن صرم الصديق تكرما حينًا وما دهري له بهوان^(٢)

(١) ديوان كعب، ٩٢.

(٢) ديوان الأخطل، ٢٣٠/١.

وهو أيضاً قريب من رفض التبعية في دائرة الذل أو الهوان، على نحو ما رفضه القطامي في قوله.

وأنف أن يكون أخى تبيعاً لدى يمن وقد قهرت نزار^(١)

وكذلك تجلّت فلسفة الحياة الاجتماعية والغزلية كما رصدها الأحوص في قوله :

وإنني للمودة ذو حفاظ أواصل من يهشُ إلى وصالي

وأقطع حبلَ ذي قلقِ كذوبٍ سريع في الخطوب إلى انتقال^(٢)

ويبدو البحتري - بهذا القياس - شديد الإعجاب بمسلكه، شديد الحرص

على تصوير عزة نفسه، ورفض الاستكانة، ألم تكن القصيدة كلها حواراً حول

صورته النفسية التي تعانقت من حولها كل الصور، بل لعله وجد متعته في تكرار

مسلك أستاذه حين ردد الموقف قريباً من قوله من قصيدة له :

وأصرف وجهي عن بلاد غدا بها لساتي مشكولاً وقلبي مقفلاً

وجذّ بها قوم سوى فصادفوا بها الصنع أعشى والزمان مغفلاً^(٣)

وحين يرصد البحتري طبيعة صراعه مع الزمن، أو يحكي موقفه العدائي

منه، يبدو امتداداً طبيعياً للشعراء من قبله وفي عصره، بل لعله بدا قريباً من ذلك

العداء المباشر الذي صورته الأحوص بينه وبين الزمن حين انطلق قائلاً:

وأولع بي صرفُ الزمان وعطفه وأيُّ هوىٍ يبقى على حدث الدهر

تعزّ فإن الدهر يجرح في الصفا ويقدح بالعصرين في الجبل الوعر^(٤)

أو قيس لبنى في قوله :

وقلت كذاك الدهر مازال فاجعا صدقت! وهل شيء ببقى على الدهر^(٥)

(١) ديوان القطامي، ١٤٧.

(٢) ديوان الأحوص، ١٨٦.

(٣) ديوان أبي تمام، ١٠٥/٣.

(٤) ديوان الأحوص، ١٣٧.

(٥) ديوان مجنون ليلى، ١٠.

ولعل عداوة الدهر لدى البحترى بدت قريناً لعداوة الوشاة لدى الغزلين من جمهور الشعراء: ألم تكن العداوة حدًا فاصلاً تحول دون تحقيق الأمنية لدى أي منهم !! يقول قيس لبنى جامعاً بين الواشي والدهر من منطق الكره والعداوة :
سعى الدهر والواشون بيني وبينها فقطع حبل الوصل وهو وثيق^(١)

ثم يعلن البحترى بغضه لموقفين في حياته :
أولهما : ما قد يفرض عليه من نل أو هوان حيث لا يقبله - تحت أي ظرف -
فيعلن حكمته قائلاً :

وأحبُّ أوطان البلاد إلى الفتى أرض يُنال بها كريم المطلب
وثانيهما : ما قد يفرض عليه من ممالأة البخلاء، أو التعامل معهم، فهو
يرفض ذلك تمامًا على نحو ما صورده قول الأخطل من قبله :

ومترعة كأن الورد فيها كواكب ليلة فقدت غماما
سقيتُ بها عمارة أو سقائي إذا ما الجبس عن ضيفه ناما^(٢)
وعلى نحو ما تخيله البحترى من إطباق عينيه على الحلم الذي استغذبه،
ولم يرج أن يفيق منه، نجد نظيرًا له عند مجنون ليلى في قوله :
تخبرني الأحلام أني أراك فياليت أحلام المنام يقين^(٣)

• • •

وتكشف القصيدة - في مجملها - واللوحة - في تفاصيلها - عن الطبيعة
النوعية لسيطرة الموقف على وجدان الشاعر بكل أبعاده، بدليل تلك الانطلاقة الحسية
الشاملة التي يندفع منها تصويره لمشاهد الحاضر مقرونة بذكريات الماضي، لاسيما
حين يستوقفه منها المشهد الحربي الذي تحكيه لوحة (أنطاكية)، فإذا بالعنصر اللوني

(١) ديوان قيس لبنى، ١٣١.

(٢) ديوان الأخطل، ٥٥٩/٢.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ٦٠.

يغلب عليه انطلاقاً من إعمال حاسة البصر، والتركيز على العناصر المرئية في الصورة من خلال الزي العسكري لكسرى فارس (٢٤)، ثم الانتقال إلى المستوى السمعي منها من خلال أصوات الأتئين، أو الاستسلام لدى جند الروم (٢٥)، ثم زحام ذلك المشهد الحركي الذي تحكيه الصورة بين مدافع ومهاجم من الجند، مع التركيز على تصوير سلاح كل فريق وطريقة أدائه (٢٦)، ثم عودة إلى المشهدين البصري والسمعي، واصطناع اللقاء المفزع بينهما من خلال إشارة الخرس (٢٧)، ثم استجماع لكافة الحواس التي يتوجها بحاسة اللمس حين يتتبع بيديه معالم الصورة، وكأنه يريد أن يفصل في المسألة هل هي واقع أم مجرد خيال فحسب؟! (٢٨).

وخروجاً من أزمتة وحيرته وساحة قلقه يحاول تجاوز الموقف عن طريق المشهد الخمري الذي يميت من خلاله كل تلك الحواس، لعله يعيش واقعاً آخر تهينه له الخمر في نشوة سكر تنجيه من أهوال ما يرى ويسمع ويحس، وعندئذ تتعدد صور الحوار وصيغته بين جمع المثليين في الحلم والأمنية، ثم الظن والحدس (٣٤) مع محاولة دائبة لاستيعاب الزمن مهما تعددت جوانبه، وتباعدت فتراته، فهي محاولة لاختصاره، أو تغييب الذات عن الحقيقة المؤلمة، أو حتى تغييب الحقيقة ذاتها إذا ما أمكنه ذلك، ومن ثم يأتي حديث الخمر بمثابة ترجمة فعلية لموقف نفسي مضطرب عاشه الشاعر حائراً ممزقاً بين اليقين والشك، أو الحقيقة والخيال، أو الوهم والواقع، فلعله من خلال الخمرية ينجح في تجاوز المحنة الأليمة التي ساقها إليه قدره على حد تصويره.

ولكن الأمنية لا تتحقق، بل سرعان ما تتحطم على صخرة الحقيقة، وأمام أهوال الواقع الكئيب، وهنا يسيطر عليه - تصويراً - نسبية الأشياء إذا ما قيست بقوى الطبيعة ورموز انتصارها (٣٥)، وإن حاول الشاعر تغطية الموقف بما عرضه من مظاهر الحضارة المادية، ولكنها تظل قاصرة قصوراً شديداً أمام تكثيف لوحة الزمن بأبعادها المتكررة (٣٦-٤٠).

ومع استمرار حرصه على كسر حاجز الزمن من خلال إعمال ذاكرته بكل

فعاليتها يعمد الشاعر إلى ضروب من هذا الاختزال اللغوي الذي يستجمع فيه ملامح حيرته، أو يستند فيه إلى التكرار اللفظي المتعدد (٤٣)، وبعده مباشرة يختصر النتيجة التي تحكمه عبر رحلة الأحزان التي عاشها، وخبر الطريق إليها (٤٤).

وبدا واضحاً حرصه الشديد في تصوير رحلة العودة المكررة إلى الماضي، وكأنها في كل مرة تعكس جانباً إضافياً من جوانب خوفه وتردده وحذره، وعندئذ يعود إلى استجماع حواسه في إطار من تفريغ ما أجمله من لوحة الماضي الكسروي، تلك التي عرضها في البيت (٤٥) ثم فصل أركانها في الأبيات (٤٦-٥٠) وفيها يعود إلى التدرج بين المشهد البصري (٤٦) ثم الصوتي (٤٧)، ثم الحس العام (٤٨)، ثم منطق التحدي المطلق (٤٩) ثم عودة إلى طرح الحس العام في البيت (٥٠).

وكأنه يصل بعد هذا الاستطراد وذلك العمق التصويري إلى الإنذار بختام رحلته الكنيبة من خلال ما يطرحه من تعادلية الرؤية بين البكاء والانصراف عن منطق تقليدية الباكي (٥١)، وعندئذ قد يعمد إلى التبرير النفسي للموقف بتبرنة نفسه من حس الشعبي (٥٢) وهو ما يدعمه بتصوير أسباب اندفاعه إلى أصحاب الإيوان انطلاقاً من الواقعين النفسي والتاريخي معاً (٥٣)، وعندها يستوقفه انتقاء الحسنات من قلب التاريخ (٥٤)، وهو ما ينتهي فيه إلى إطلاق الحكمة التي تفرض نفسها مع حوار الختام، وربما عكست بذلك الصورة المثالية التي كان يجب أن تسود مدائحه، والتي ربما افتقدها كثيراً إلا في هذه السينية المشهورة.

ولعل تكرار الصور والإفادة منها - على هذا النحو وأشباهه - هو ما ينطبق على التصور العام لدى الشاعر، حتى في المرحلة السابقة من حياته، يوم حاول صياغة فهمه لوظيفة المدح في قوله لممدوحه :

وأرى الناسَ مجمعين على فضـ سلك ما بين سيدٍ ومسودٍ

وإن كان يسير فيه أيضاً على نهج أستاذه أبي تمام في قوله :
لما كرمت نطقت فيك بمنطق حق فلم أظلم ولم أتحرب

وعلى مستوى محتوى القصيدة كلها لا نستطيع الزعم بأن البحري قد قصد بها إلى معارضة فنية صريحة لقصيدة قديمة سبق إليها، ولكن الإشارة تبدو ضرورية إلى ما قد يبدو من تشابه بينها وبين إحدى القصائد التي تلقاها من لدن شعراء الجاهلية، فهل كانت الصور قائمة في ذهن البحري على نهجها، لأنه اطلع عليها بالفعل ووعاها، أم أن القضية لا تتجاوز توارد الخواطر وتشابه الأفكار، مما أدى إلى التقاء المعاني وتقارب الصور، وخاصة أن التشابه بين القصيدتين لم يرد من خلال الشكل الفني، بقدر ما ورد من خلال الصور وبعض المعاني والسياقات اللفظية التي قد يحسن عرضها هنا لزيادة التعرف على الأبعاد الفنية التي ترصدها كلتا القصيدتين، يقول الأسود بن يعفر النهشلي^(١).

نام الخلى وما أحسُّ رقادى	والهم محتضر لدى وسّادى
من غير ما سقم ولكن شفتى	همُّ أراه قد أصاب فؤادى
ومن الحوادث لا أبالكَ أننى	ضربت على الأرض بالأسناد
لا أهتدي فيها لموضع تلعة	بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذي نبأتني	أن السبيل سبيلُ ذي الأعواد
إن المنية والحتوف كلاهما	يوفى المخارم يرقبان سوادى
لن يرضيا مني وفاء رهينة	من دون نفسي طارفي وتلاذى
ماذا أوْمَل بعد آل مخرق	تركوا منازلهم وبعد إياد ؟
أهل الخورنق والسدير وبارق	والقصر ذي الشرفات من سفداد
أرضًا تخيرها لطيب مقلها	كعبُ بنُ مامة وابنُ أمّ دؤاد
جرت الرياحُ على محلّ ديارهم	فكأنما كانوا على ميعاد
ولقد غنوا فيها بأنعم عيشة	في ظل ملك ثابت الأوتاد

(١) ديوان المفضليات، ص

نزلوا بأنقرة يسيل عليهم
فإذا النعيم وكل ما يلهي به
في آل غرق لو بغيت لي الأسى
ما بعد زيد في فتاة فرقوا
فتخيرا الأرض الفضاء لعزهم
إما تريني قد بليت وغازني
فلقد أروح على التجار مرجلاً
ولقد لهوت وللشباب لذاة
من خمر ذي نطف أغن منطق
يسعى بها ذو توأمين مشمر
والبيض تمشي كالبدور وكالدُمى
والبيض يرمين القلوب كأنها
ينطقن معروفاً وهن نواعم
ينطقن مخفوض الحديث تهامساً
ولقد غدوت لعازب متناذر
جادات سواريه وآزر نبتة
بالجو فالأمرات حول مغامر
بمشمر عتد جهيز شدة
يشوى لنا الوجد المدل بحضره
ولقد تلوت الظاعنين بجسرة
عيرانة سدّ الربيع خصاصها
فإذا وذلك لا مهاة لذكره

ماء الفرات يجئ من أطواد
يوماً يصير إلى بلى ونفاد
لوجدت منهم أسوة العُداد
قتلاً وفنياً بعد حسن تآدى
ويزيد رافدهم على الرقاد
ما نيل من بصري ومن أجلاي
مذلاً بمالي ليساً أجيادي
بسلافة مزجت بماء غواي
واقى به لدراهم الإسجاد
فنأت أنامله من الفرصاد
ونواعم يمشين بالأرفاد
أذحي بين صريمة وجماد
بيض الوجوه رقيقة الأكباد
فبلغن ما حوكن غير تنادي
أحوى المذائب مؤنق الرواد
نفأ من الصفراء والزباد
قبضارج فقصيمة الطراد
قيد الأوابد والرهان جواد
بشريح بين الشد والإيراد
أجد مهاجرة السقاب جماد
ما يستبين بها مقل قراد
والدهر يعقب صالحاً بفساد

إذ لا يخفى ما بين الواقع النفسي لكلا الشاعرين من أوجه التشابه وملامح الالتقاء، حيث تكاد المحاور التصويرية تلتنق وتتنفق، تبعا لاتفاق طبيعة التجربة التي دارت حول ماضٍ يكثر كل منهما البكاء عليه، وبين حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضي وطبيعة الحياة فيه، ويبدو التخاذل إزاء تجربة الشيب قاسماً مشتركاً مطروحا بينهما.

وفي مقابل تلك المواقف النفسية تكاد المعادلات الموضوعية تتشابه، ذلك أن إيوان كسرى الذي اتخذ منه البحترى (معادله) يعد أثرا فارسيا عريقا جار عليه الدهر - أيامه ولياليه - حتى حطمه وهدمه، مما يجطه شبيهاً بآثار آل محرق من إباد. وهو ما صورّه الأسود من معالم قصورهم، أو ما تبقى منها في الخورنق والسدير وغيرهما.

ذلك أن مشهد الخراب يظل مسيطرا على كل من الشاعرين، متسقا مع الحالة النفسية له، لعله يسقط من خلاله الأبعاد الكنيية للتجربة، وهو ما اتسع عنه الحديث: والتصوير في القصيدتين : في لوحة الشيب وما يصحبها من بلورة هموم الشاعر حين تجتمع عليه، فيذكر من ماضي شبابه نعيم الحياة وترفها، وتشغله منها. تفاصيل الصور التي سرعان ما يعقد بينها المقارنة وبين آلام حاضره، ويعكس ما يشيع فيه من متاعب الشيخوخة التي يعايتها ويضيق بها إلى مدى بعيد.

وإذا بكلا الشاعرين قد اتخذ من المقدمة مشجبا يطق عليه همومه وآلامه، وراح يصب من خلاله غضبه على الزمن، مصورا ذلك العداء الذي يحكم علاقته به في المقدمة، أو في غيرها من أبيات تنتثر في زحام جزئيات موضوع القصيدة.

ثم تبقى لوحات الوصف مكررة بين الشاعرين أيضا، حيث يتخللها تصوير الخمر - في مسلك هروبي - كمسلك هروبي، يتمنى كلاهما أن يتجاوز به حاضره، وأن يعود عبر حواجز الزمن إلى الماضي، بما شاهده من حيوية الشباب ورونقه. وكلاهما يستوقفه مشهد الرحيل، حتى راح يصوره في قصيدته من منطق

الحزن والكآبة، فما كان الرحيل عند كل منهما إلا إيذاناً بمزيد من الاكتئاب والتشاؤم، وهو رحيل لا يجد فيه الشاعر رفقة إلا همومه التي تكاد تزاخمه على ظهر ناقته، إذا استعرنا الصورة التي رسمها البحري نفسه.

وعلى أساس من هذا التصور يمكن الزعم أن ثمة رصيذاً تراثياً لسينية البحري ربما يكشفه لقاء الحالة النفسية التي عاشها مع نظيرتها لدى الأسود بن يعفر، حيث بدت الصور متشابهة عبر القصيدتين إلى مدى بعيد، دون أن يعني ذلك أن نزعم بأن ثمة حرصاً على المعارضة الشعرية، فهي لا أساس لها هنا على مستوى الشكل، بل يظل الأساس الذي لا يقبل طويل جدل أن صوراً كثيرة قد اتفقت بين القصيدتين بكل ما تدل عليه تلك الصور من مواقف نفسية تشي بهذا التشابه وتؤكدده، وتظل علامة دالة على تأثر المتأخر بالمتقدم، كما تظل مؤشراً من مؤشرات التوحد النفسي عبر تلك التجارب المتشابهة حين يحكيها الشاعر في أي من عصور الحركة الأدبية.

ويدور ثالث الصراع على مدار أبيات القصيدة حول الذات - الدهر - الإيوان، ومنها يتضح كيف تحول الدهر إلى قاسم مشترك يلح الشاعر على التعرض له وتصويره، ثم يعمد إلى تكثيف الصور حوله حين تتوالى جزئياتها، ثم يكتمل إطارها مرة في المقدمة حين صور صراعه مع الدهر (٢، ٣، ٥)، وهو ما عاد إليه استطراداً حين استوقفه الشبيه، أو استبد به النظر من خلال واقع الإيوان أمام الدهر أيضاً (٣٧، ٣٨، ٣٩).

وبين المشهدين نراه يُخرج بدقة مشهداً من الصراع بين الذات والإيوان في صورة من صور التوحد أمام قسوة الدهر وعنفه على النحو الذي احتوته الأبيات (١١، ١٢، ١٣).

وعندئذ تبدو القسمة عللة بين هذا الثلاث المتصارع الأطراف بما يشي بحالة الشاعر الكئيبة، فإذا بالذات تعطن عن نفسها في البداية، ثم يعلن الإيوان عن نفسه

عبر مشاهد الماضي، وبينهما تتراءى الحقيقة المرة حين يعرض مشاهد الاستسلام لكل منهما - الذات والإيوان - أمام قسوة الخصم العنيد - الدهر - وهو ذات الإحساس المتضخم إزاء استشعار الضياع المشترك، أو - بمعنى أدق - مشهد انسحاب الذات وتضلولها أمام مصطلحات الزمن المتعددة التي ردها الشاعر مراراً على مدار القصيدة.

وهنا يصح طرح سؤال حول مبررات انصرافه عن القصور العباسية التي طال بها عهده، أو ارتبط بها وجداته عبر خمسين عاماً من حياته قضاهها بين رياضها، وفي مدح خلفائها، وأكثر من وصفها وتصوير معالم الحياة الحضارية فيها؟ وتفرض الإجابة - هنا - نفسها من واقع صناعة ذلك " المعادل الموضوعي " الذي بدا الشاعر أميناً مع نفسه في رحلة البحث عنه، فما زالت القصور العباسية حديثة عهد بقياس الزمن الطويل الممتد عبر أغوار التاريخ، فلم تعرف من صور الدمار مثل ما عكسه الإيوان، وكان الشاعر لم يشأ أن يشوه ماضيه في زحام تلك القصور، وكيف مثلت بالنسبة له صورة متدفقة بالترف ونعيم العيش، باستثناء ذلك المشهد الذي استوقفه من قصر "الجعفري" يوم مقتل "المتوكل"، وهو مشهد لا يتمنى استدعائه في ذاكرته، ولا أن ينطلق من خلاله، إذ يكفي ما صورته من جوانبه في مطلع قصيدته الرائية في رثاء الخليفة من قبل. أما وقد استوقفته تجربة الشيب، وكآبة الواقع، ففي ذلك مدعاة لمزيد من تأمل سياقات الأشياء النسبية أمام سطوة الزمان، ومنها - بالطبع - ذلك الإيوان العتيق الذي شهد ضروباً من تداعيات القهر، أو صوراً من المقاومة معاً.

ومع هذا فلا مانع من تصوير الإيقاع الإليم لتلك الذكريات الكئيبة، مما يضاف إلى ذات البعد النفسي الذي عاشه الشاعر في خريف عمره، فاجتمعت على نفسه كل هموم الدنيا التي حضرت رحله - على حد تصويره - فكان ضمن إطارها هموم "الماضي" الذي أصبح مجرد ذكرى أليمة حفرها الزمن في أعماقه،

وهموم "الواقع" الذي اعتزل فيه مباهج الحياة، وراح يتأمل ذاته، ويحاسبها، ويستبطن حقيقتها وجوهرها، وكأنما جمع من الخيوط الكنيبة ما يكشف عن وحدة الخط النفسي المتجانس عبر القصيدة حيث تركزت معالمها الكبرى بين مشاهد الحزن والاكتئاب والاستسلام.

من هنا كان البحث عن " المعادل الموضوعي " وكان تصويره لدى الشاعر من واقع اختيار محدد لهذا الإيوان، بدليل ما تجلى من موقفه في السينية مخالفاً لما عرضه من وصف للإيوان ما تجلى من مدح لأهله يوم كان يقف أمام واحد من ممدوحيه ليقول :

قد محنا إيوان كسرى وجئنا نستثيب النعمى من ابن ثوابه

وكانما يشف عن انشغاله المتكرر بإيوان كسرى، ولكنه انشغال من نمط متميز هنا، فلا هو يمدح، ولا هو يستثيب، ولكنه يبكي، وقد اتخذ مقدمات بكائه من واقع اختياره له معادلاً موضوعياً مشابهاً لواقعه النفسي على ذلك النحو من الدقة.

وقد جاء ذكره للإيوان في الماضي بمثابة مرور سريع من خلاله جزءاً من الحضارة الفارسية، دون أن يشغله منه لحظة الألم التي اتبعت في نفسه هنا بالتحديد، فربما حلا له من قبل أن يتحدث عنه مردداً صورته في ذاكرته، وهو يعيش نمطاً مدحياً مكرراً في حياته، على غرار ما أبداه في مدح عبدون بن مخلد حين قال:

زورة قُيُضت لإيوان كسرى لم يردها كسرى ولا إيوانه

وعندها قد تنكشف المفارقات بين صورة الإيوان نمطاً عارضاً من أنماط الحضارات القديمة عبر عليها الشاعر مرور الكرام، وبينه حين يتحول إلى معادل موضوعي بهذه الدقة المطروحة بين منطقتي التصوير والتقرير على مدار القصيدة.

وتتوزع المساحة بين جنبات النص عبر أجواء غثمة، ربما تتوحد دلالاتها النفسية، أو يتشابه إيقاعها أحياناً، ابتداء من حوار الشاعر المتكرر حول لوحات الماضي ومشاهد الحاضر، وهو تكرر ينهض به بناء على اختيار المدقق للصور، طبقاً لحدود الإيقاعات النفسية وأبعادها، ذلك أن الموقف قد يستدعي هذا الاختيار المحدد لشرائح التجربة، حتى تسير في نسق واحد متقارب، يكشفه توقف الشاعر عند " الزمن " عبر مصطلحات مختلفة لا يكاد يبين منها سوى خوفه وفزعه من مواجهته، سواء ما تحدث عنه تحت مصطلح " الدهر " أو ما أشبهه من بقية مصطلحاته : الأيام، والزمان، البلوي، الخطوب، الهموم، الليالي، إلى جانب الانعكاسات الموحدة التي تحكي ربود الفعل لكل من تلك المصطلحات تعلقاً بموقف الشاعر بين التخاذل، والتزعزع، والتعاسة، والانتكاسة، وما أصابه من المس، أو دوافعه إلى محاولة التسلي والتعزي، إضافة إلى حيرته إزاء ما تعكسه حواسه المختلفة من صور هذا الواقع المرير، أو مشاهد الماضي الكئيب الذي لم يتبين منه — على مستوى التصوير — سوى الخفوت، وإغماض الجرس، وإشارات الخرس، حتى بدا صريع الضياع بين عزاء النفس من خلال أي من الزمنين الماضي والحاضر على السواء، إنه الضياع الإنساني العام في مجمل أحواله على الإطلاق.

وتتسع لديه المساحة الزمنية استطراداً بين الماضي والحاضر، فتبدو مشوبة بتعجبه من الزمن تعجب الساخط المندهش الذي لا يستطيع مقاومته، إلا أن يعطي الموقف بعداً حكماً يستأنس به، ويحاول أن يجد عن طريقه مخرجاً من المأزق أمام المدلول العام الذي يكتفي بطرحه، حين رأى الزمان (وقد مال هواه مع الأخس الأخس ..) فماذا بقي له منه إذن ؟ وماذا ينتظر منه من إتصاف ؟

وتبعاً لتوزع المساحة الزمنية وتنوعها بين الماضي والحاضر، أو ذلك القرب في موازاة ذاك البعد، تتباين المشاعر الإنسانية لدى الشاعر نفسه بين تداعيات

لحظة الندم والتحسر، وبين لغة الحنين ولهجة الألم إزاء ما يعرضه موزعاً بين الشام والعراق، خاصة حين يحيل الموقف إلى صورة البيع والشراء، مما يصوره مغلفاً أيضاً بفشله وكآبته في زحام ضغوط تلك " البلوى " التي حلت به.

وتستمر ردود الفعل لديه إزاء التناقضات الزمنية، لي طرح منها بعداً آخر من خلال قسمة الزمن، بين ليل ونهار، وهي اللحظة السريعة التي ربما تتفاعل فيها الذات مع شريحة محدودة من الزمن، وكأنها تختطفه خلسة، حين يطرح في رؤية حكمية عامة أنه لا يرضى أن يهان، ولا أن يببب ليلة في موضع لا يكرم فيه، أو أن يصيبه قليل من جفاء من خلاله (١٠).

ويقتلص لديه التناول الخاص لحدود أزمته في خضم ذلك الضياع المطلق أمام صولة الزمن، إذ لا يستوقفه من هذا التناول سوى عرض صيغتي اللين والجفاء، ليجعل منهما معياراً للتوقف، ومزيداً من تأمل طبائع العلاقات التي تزيد همومه عمقاً، أو تؤهله لبغض الواقع، وتسجل مزيداً من التمرد عليه، وبذا تقود المساحات الزمنية في النص إلى مساحات انفعالية من جنسها، يغلب عليها معجم الاكتئاب، وسمة الخزن، وطابع الألم، وهو ما يزداد عمقاً من واقع المساحات التاريخية التي تعرض على الواقع نفسها، وبدا جانب منها مطروحاً من منطق الشاعر مراراً: (وقديماً عهدتني ..)، (وتماسكت ..)، ولكنه سرعان ما يتخاذل في استمرار حديث (الأنا) ليتوقف طويلاً أمام مشاهد التاريخ، على النحو الذي أبرزته كاملاً لوحة (أنطاكية) بكل ما نطقت به من معطيات تاريخية (٢٢-٢٨)، وهي التي تنعكس، انفعالياً، على الشاعر إلى حد الخلط بين الوهم والحقيقة، خاصة إذا بدا عاجزاً عن الخلاص منها إلا من منطلق حوار خمري يفتطه، لعله يعكس جانباً عميقاً من رغبته في ذلك الفرار وتجاوز أزمته أراءه.

ولعل كمّاً من العجز عن مواجهة الحقيقة قد دفع الشاعر دفعا إلى الاستغراق في مثل هذا المستوى الخطابي في مشهد اللوحة بالذات، (لو تراه،

علمت، وهو ينبيك .. فإذا ما رأيت .. ارتعت ..)، صحيح أنه لغة التجريد بدت مكررة لدى الشاعر القديم، ولكنه سرعان ما يحيله إلى التفات بلاغي حائر، يعكس شيئاً من قلق الشاعر إزاء كل ما يشاهده، فلعل قدرًا من الغزاء ينبعث لديه من واقع تلك الصياغات الخطابية المتكررة.

وتبقى المساحة التاريخية للنص مرهونة في جانب منها بالواقع العنصري الذي لم يجد الشاعر بدا من التعرض له، وكأنه يحاول تبرئة نفسه من أن يتهم في أصالة عروبتة، فراح يعرض لدوافعه، ويحكي أسرار اندفاعه إلى الإيوان بالذات من منطلق نفسي خالص لا يعرف فيه مواراة ولا مخادعة، مما ينفي عنه تهمة التورط في الشعبوية، فقد وضع الخط الفاصل بينها وبين بحثه المحدد عن (معادله الموضوعي) فحسب (١٦، ١٧، ٤٤، ٤٩، ٥٢، ٥٦).

وهو بحث مشوب بالرغبة الجارفة في تبرير المسلك، ومحاولة تبرئة النفس من شبهة الاتهام، أو التورط في حس شعوبي بدا الشاعر بعيداً عنه بكل المعايير المذهبية أو الحضارية.

وعلى هذا تلاقت بوضوح لديه المساحات الزمنية والانفعالية والتاريخية والعنصرية، حتى برزت في شكل جديد احتوته بوتقة واحدة، قوامها ذلك الانشغال المؤكد بمقومات (المعادل الموضوعي) الذي استغله لإسقاط تجربته بكل أبعادها من خلاله فحسب.

...

ويسيطر الجو النفسي الجديد على الباحثي فيصرفه عن نمطية الرحلة باعتبارها تقليدًا عريقًا لم يحد عنه في مدائحه، فقد خرج من إهاب المادح المتكسب حين يرمي إلى المناورة مع ممدوحه، أو حفزه إلى مزيد عطاء، أو حتى حين يصور — على النهج التقليدي أيضًا — ما يوحى بخروجه النفسي من كآبة المقدمة لينتقل إلى موضوع القصيدة.

من هنا بدت جدة المعالجة أشد ما تكون ارتباطاً بجدة الدوافع وتغايرها مع السياق النفسي الجديد إزاء يقظة الشاعر، ومن خلال بحثه الدائب عن معادلة الموضوع، أو من واقع إحساسه بالاغتراب، وتصويره رموز المواطنة، وبواعث الارتحال من صميم ذلك المنطلق الذي يوزع فيه نفسياً بين تباعد المكان، ثم تباعد الزمان بين ماضٍ بعيد وحاضر معيش، وهي رموز تحكي - بصديق - واقعه النفسي، بدليل محاولاته المتكررة لأن يعود - خلصة - إلى استشارة ذلك الماضى لعله يتلمس فيه بقايا من عزاء الذات عن ضغوط الواقع الذي اشتد ثقله عليها.

ومن هذا المنظور - أيضاً - تأتي الرحلة - هنا - غير تقليدية على مستوى الشكل، ذلك أن الشاعر لم يشغل بمقدمة الأطلال، ولا حتى بما يشبهها من مقدمات موروثة بقدر ما خاض مجالاً جديداً بدا لديه - رحباً - طرح من خلاله صيغاً إبداعية خاصة حول مقدمة (نفسية) من نمط فريد لديه، ولدى غيره أيضاً من شعراء عصره، فإذا بحديث الذات يطغى ويتكرر، ويمثل مساحة كبيرة بهذا الوضوح من المقدمة التي بدت - بدورها - مغرقة في الذاتية، على غرار تلك الصراحة المطروحة في بيت المطلع، والتي أعقبها صراع النفس إزاء الدهر في الأبيات (٢، ٣، ٥) إلى أن انتقل من منطقة الصراع إلى التوقف عند رموز المواطنة، أو حيرة النفس بين الماضى والحاضر، ليسجل باعثاً جديداً، إلا أن رحلته هو نفسه ظلت تعكس ذلك الباعث الذي استوقفه في مقدمته ضرباً من الحوار النفسي الداخلي حول اعتداده بذاته، أو رفضه لأن يستذل أو يهان أيًا كانت طبيعة المكان الذي ينزل به، ومن ثم فقد اتخذ رفاقاً من نمط جديد في رحلته، وكذلك خط لها وظيفة جديدة يتغذى من خلالها، ويتأسى من واقع التشابه بينه وبين الإيوان، وإذا هو يستعيد بذلك جانباً من ذكرى شبابه، وكذلك من شباب الإيوان، مما ثقفه من سراديب التاريخ التي ألم منها بجوانب كثيرة، فلاشك أن هدف الرحلة لديه قد بدا في شكل جديد، حيث أصبح ذا دلالة متميزة يشكل معجمها التصويري من تشخيص الهموم له رفاقاً، ومن قدرة الخطوب على

التلاعب بذاكرته كبُتسان، ومن طبيعة المكان الذي سيشد إليه الرحال بعيداً عن الممدوحين وضجيج قصورهم العامرة.

وإذا هو يقصد إلى ذلك الإيوان الخرب، يتأمل معالم خرابه، ويتذكر إطلالة الماضي من خلال تاريخه العريق المشرق، وفي زحام حوارهِ حول رحلته يردد من الأعلام ما يشي بتوثيق ما يحكيه من ناحية، ويعكس ما يدور بخواطره إزاءها من ناحية أخرى، وإذا بالأعلام هنا تكشف عن واقع نفسي متميز، حيث تلتقي حول (الإيوان)، أو (أبيض المدائن)، و(آل ساسان)، و(جبل القبق)، و(خلاط ومكس)، و(الجرماز)، و(أنطاكية)، و(الروم)، و(الفرس)، و(أنوشروان)، ومنها يتضح ضخامة رصيد الفرس لدى الشاعر باعتبار جنسية (معادله الموضوعي) الذي توحد معه إلى هذا المدى، فلم يشغله من أمر الروم إلا ما عرضه عرضاً في صورة (أنطاكية)، ولم يشغله حتى من مصادر عروبتِه سوى ما تذكره للأطلال العربية التي رآها من منظور آخر لأول مرة، ربما بدا فيه محققاً حين استكشف تمايزها عن أطلال الفرس، وهو تمايز أملاه عليه واقعه النفسي، واختياره لهذا الأثر بالذات، فما بقي له من أطلال العرب لا يتجاوز أن يبرز في رموز (سعدي) أو ذكر (عنس) و(عبس) أو مشهد الناقة الذي سبق أن عرض له في مشهد الرحيل.

ويظل واضحاً لدى الشاعر أنه قصد إلى الخضوع لواقعه النفسي، دون شديد احتراز إزاء مشكلات (الشعوبية) التي ضج بها عصره، وتورط فيها غيره من الشعراء من ذوي الأنساب غير العربية، أو التي لم تصف عروبتها تماماً.

من هنا بقي الطلل التقليدي لديه مجرد مؤشر من مؤشرات تعميق حسه التراثي فحسب، وإذا هو بمثابة جزء من معالم الذاكرة الفاعلة التي ازدحمت بمادة التاريخ، وتزاحمت عليها صور الموت ولوحات الدمار، وهو ما دفع الشاعر دفعا إلى التأكيد على ذلك التوازي النفسي بين الدهر وبين وضعه إزاءه من ناحية، ثم بين الإيوان وبين الدهر من ناحية أخرى، وأخيراً بينه وبين الإيوان خروجاً من

وسيط المعادلة إلى هذا التشابه المؤكد الذي أبرزته لديه لغة الاستطراد حول الدهر كخصم مشترك، ثم تكثيف مصطلحاته في كل لوحة على حدة، إذ تبدو جزئيات الصورة متوالية على نحو ما اصطنعه في رصد المساحة الزمنية للإيوان من خلال الأبيات (١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٣) من ناحية ثالثة.

• • •

وتكاد الصيغ اللفظية تتقارب في مرثية النفس والإيوان هنا، وبينها في مرثية الخليفة المتوكل وبكاء قصر الجعفري في رائيته، وكأنما عكف الشاعر في كل على معجم البكاء والحزن بدقة مقصودة مما تكشفه ألفاظه التي يستوقفنا منها في رثاء الإيوان — على سبيل المثال — زحام لفظي حول جدول الكآبة ابتداء من صون النفس عن الدنس إلى التعاسة، والنكس، والنحس، والأخس، والغبن، والوكس، والبلوى، والمس، والهموم، والأسى، والدرس، والخطوب، والرمس، والمآتم، والمنايا، والخفوت، الجرس، إشارة الخرس، الفراق، الليالي، الدهر، الأيام، كوكب النحس، النكس، وشك الفراق، محاولة التعزي والتأسي التي تكررت لديه كثيراً.

وليس خافياً ما بين هذه الألفاظ — في مجملها — من اتساق وتجانس حول محورية البعد النفسي الواحد، وكأنما مثلت من خلاله خطأ واحداً يشد جوانب التجربة، ويعكس صدق النفس من خلالها، ويكشف تناثرها بين الأبيات ما يؤكد هذه الحقيقة، حتى تظل بمثابة الخيط الجامع بين أبيات القصيدة وصورها الجزئية، وكأنها الضمان لعدم انفلات الوحدة الكلية من إसार ذلك النموذج النفسي المترابك بما فيه من تشابك الأبعاد.

ثم يزداد لديه رصيد الألفاظ حين يجمعها في نماذج أخرى. تعكس الطبيعة النوعية للحزن الكامن في أعماقه، ولينطلق بها من إसार واقع، فيكشف عن صده في أعماقه، على عكس ما أورده من ندرة لفظية تحكي بعضاً من أحداث

الماضي حين يختار من معالمة — تحديدًا — الحوار حول : الأنس — اللين — العرس — العجائب — العمران — الصبابة — ليضع في موازاتها جميعًا مشاهد الواقع الذي يحاول منه الفرار بلا جدوى، فيجعل قوامها ذلك التكثيف اللفظي الذي عمد إليه من واقع معجم اليأس ومنطق الاستسلام، مما يذكرنا بمعجمه اللفظي يوم أن رثى الخليفة المتوكل في رائيته التي بدا فيها صادقًا مع نفسه صدقه مع الحدث على المستوى الانفعالي، حيث زواج على نفس النسق بين الماضي والحاضر، على نحو ما سجلته ألفاظه الباكية التي اتخذ منها معجمه منذ رسم لوحة القصر بعد وقوع حادث الاغتيال فيه، وقد : أخلق دائره، وأغارت عليه صروف الدهر، وقوض باديه وحاضره، وتحمل عنه ساكنوه، وتساولت قبوره ودوره، وريع سربه، وذعرت أطلاؤه، وهتكت أستاره، وقد أوحش من أهله، وتزاحمت فيه صور الموت، وتعرض ريب الدهر دون أنصاره، وأحاط به حتفه، وتناهت مدته، وإذا الخليفة في خضم هذه المشاهد التصويرية يبدو : صريخًا، مقتصبًا للقتل، وجود بأخر أنفاسه، تجرى على الأرض دماؤه، وقد أريقت تلك الدماء في (جنح الليل الأسود)، ولم يعد ثمة مجال إلا للبكاء والنعي فحسب.

وهو المعجم الذي يضع الشاعر له نقيضًا حين تشده ذكريات الماضي القريب، وإن بدا قياس الماضي هنا مختلفًا عن ذلك النموذج الكسروي الذي يمتد زمانًا طويلًا في أعماق التاريخ، حيث يتحول الموقف هنا على وجه السرعة من خلال مشهد القتل نفسه عبر ذلك المشهد الذي عده الشاعر دهرًا طويلًا، فصل بين معجميه، فراح يلتقط من الألفاظ ما يرسم به لوحة الماضي بنفس العمق، وإن بدا تصويره أدق بحكم ذلك الصدق الانفعالي الذي سيطر عليه في المشهد كله، فكان الزمان : ناعمًا، رقت، حواشيه، أورق ناضره، وإذا القصر في زحام ذلك الماضي صورة من الحياة المترفة ملأته ملامح الأنس فكان يبهج زائره، وحسنت للعين مناظره، وباتت الخلافة فيه طلاقة ببشاشتها، وأشرق فيه الملك، وجمعت إليه الدنيا بهاءها، وبدا العيش فيه طيبًا غرض المكاسر، وتمتعت قصوره بهيبة

الخليفة، وعندها بدا الخليفة عميداً للناس، ينهي الدهر ويأمره، وإذا بالمشهد يكتمل من خلال صورة " ولي العهد " التي استوقفه معجمها اللفظي بين تكرار حوارهِ حول الواتر والموتور، والدم، والدهر، والمشكوك فيه، وغدر السيف، وقبح إشهاره، وإراقة دم الخليفة، وهجاء ولي عهده، والدعاء عليه واتهامه بالحق والسفه.

وهو تشابه بين المواقف ينعكس في تشابه منطق الاختيار للمعجم اللفظي، وإن ظلت المفارقات واردة - بطبيعتها - من خلال تعمق الشاعر لمنطق التصوير، والتركيب اللفظي هنا في الرائية أكثر منه وضوحاً في السينية، ولا شك أن ثمة مفارقات تظل قائمة - بطبعها - حول أبعاد التجربة ودوافعه إلى النظم في كل من الموقفين.

الفصل الثاني

بين الإحياء والنص الأول

”التناص وحرارة التجربة“

يقول شوقي (في سينيته) :

اختلاف النهار والليل يتسى
وصفاً لي ملاءة من شباب
عصفت كالصبا اللعوب ومرت
وسلا مصر: هل سلا القلب عنها
كلما مرت الليالي عليه
مستطراً إذا البواخر رنت
راهباً في الضلوع للسفن فطن
يا ابنة اليم ما أبوك بخيل
أحرام على بلبله الدؤ
كل دار أحق بالأهل إلا
نفسى مرجل وقلبي شرع
واجعلي وجهك (الفنار) ومجرا
وطني لو شغلت بالخلد عنه
شهد الله لم يغب عن جفوني
وكأنني أرى الجزيرة أيكاً
هي (بلقيس) في الخمانل صرخ
لبست بالأصيل حلة وشي
قذها النيل فاستحت فتوات
وأرى النيل (كالحقيق بوادي
ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم
لا ترى في ركابه غير مثن
وأرى (الجزيرة) الحزينة تكلن

انكرا لي الصبا وأيام أنسى
صورت من تصورات ومس
سنة حلو ولة خلص
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
رق، والعهد في الليالي تقسى
أول الليل أو عوت بعد جرس
كلما ثرن شاعهن بنقس
ماله مولغا بمنع وحبس
ح حلال للطير من كل جنس ؟
في خبيث من المذاهب رجس
بهما في الدموع سيرى وأرسى
ك يد (الثغر) بين (رمل) (مكس)
نارعتني إليه في الخلد نفسي
شخصه ساعة ولم يخل حسي
نغمت طيره بأرخم جرس
من عباب وصاحب غير نكس
بين صنعاء في الثياب وقس
منه بالجسر بين عزي ولبس
ه وإن كان كوثر المتحسي
الذي يحسر العيون ويخسى
بجميل وشاكر فضل غرس
لم تفق بعد من مناعة (رمس)

أكثرت ضجة السواقى عليه
وقيام النخيل ضفرفن شعراً
وكان الأهرام ميزان فرعو
أو قناطره تائق فيها
روعة في الضحى ملاعب جن
و(رهين الرمال) أفضس إلا
تجلى حقيقة الناس فيه
لعب الدهر في رباه صيبا
فأصابت به الممالك (كسرى)
يا فؤادي لكل أمر قرار
عقلت لجة الأمور عقولا
غرقت حيث لا يصاح بطاف
فلك يكسف الشمس نهارة
وموافيت للأمور إذا
دول كالرجال مرتهنات
وليل من كل ذات سوار
سددت بالهلال قوسا وسلت
حكمت في القرون (خوفو) و(دارا)
أين (مروان) في المشارق عرش
سقت شمسهم فرد عليها
ثم غابت وكل شمس سوى هاتين
وعظ (البحري) إيوان (كسرى)
رب ليل سریت والبرق طرفي

وسؤال اليراع عنه بهمس
وتجريدن غير طوق وسنس
ن بيوم على الجبابر نحس
ألف جاب ألف صاحب مخس
حين يغشى الدجى حماها ويخس
أنه صنع جنة غير فطس
سبع الخلق في أسارى إنسى
والليالي كواعبا غير غنس
(وهرقلا) (والعبرى الفرنسى)
فيه يبدو وينجلي بعد لبس
كالت الحوت طول سبح وغطس
أو غريق ولا يصاخ لجبس
ويسوم البذور ليلة وكس
بلفتها الأمور صارت لعكس
بقيام من الجدود وتغنس
لظمت كل رب (روم) (وفرنس)
خنجرا ينفذان من كل ترس
وعفت (وائلا) وألوت (بعبس)
أمري وفي المغارب كرسى
نورها كل ثاقب الرأي نطس
ك تبلى وتنطوي تحت رمس
وشفتي القصور من (عهد شمس)
وبساط طويت والريح تنس

أنظم الشرق في (الجزيرة) بالغر
في ديار من الخلف نرس
وربى كالجنان في كنف الزيتو
لم يرغنى سوى ثرى قرطبي
يا وقى الله ما أصبَحُ منه
قرية لا تعذ في الأرض كانت
غشيت ساحل المحيط وغطت
ركب الدهر خاطري في ثراها
فتجلت لي القصور ومن في
ما ضفت قط في الملوك على ند
وكأنني بلغت للطم بيتاً
قدسا في البلاد شرقاً وغرباً
وعلى الجمعة الجلالة و(النا
يُنزل التاج عن مفارق (دون)
سنة كرى وطيف أمان
وإذا الدار ما بها من أنيس
ورقيق من البيوت عتيق
أثر من (محمد) وتراث
بلغ النجم نروة تتناهى
مرمر تسبح النواظر فيه
وسوار كأنها في استواء
فترة الدهر قد كست سطريها
ويحها كم تزينت لعظيم

ب وأطوى للبلاد حزناً لذهس
ومنار من الطوائف طمس
ن خضر وفي نرا الكرم طلس
لمست فيه عبرة الدهر خمسي
وسقى صفوة الحيا ما أمسى
تمسك الأرض أن تعيد وترسى
نجة الروم من شراع وقنس
فأتى ذلك الحمى بعد حذس
ها من العز في منازل قفس
ل المعالي ولا تردت بنجس
فيه مال العقول من كل درس
حجة القوم من فقيه وقنس
صر) نور الخميس تحت الدرفس
ويحلى به جبين (البرنس)
وصحا القلب من ضلال وهجس
وإذا القوم ما لهم من محس
جاوز الألف غير مذموم حرس
صار (للروح) ذي الولاء الأمس
بين (ثهلان) في الأساس و(قدس)
ويطول المدى عليها فترسى
ألفات الوزير في عرض طرس
ما اكتسى الهدب من فتور ونفس
واحد الدهر واستعدت لخمس

وكان الرفيف في مسرح العبد
وكان الآيات في جانبيه
منبر تحت (منذر) من جلال
ومكان الكتاب يغريك ربّا
صنعة (الداخل) المبارك في الغر

من ملاء مدترات الدّمقس
يتنزلن من معارج قُدس
لم يزل يكتسبه أو تحت (قس)
ورده غائبًا، فتدنو للمس
ب وآل ميامين شمس

• • •

من (لحمراء) جَلَّتْ بُغَار الـ
كسنا البرق لو محا الضوء لحظا
حصن (غرناطة) ودار بني (الأحد)
جلل الثلج دونها رأس (شيري)
سرمد شيبه ولم أر شيئا
مشت الحادثات في عُرف (الحم)
هتكت عزة الحجاب وفُضّت
عرصات تخلت الخيل عنها
ومغان على الليالي وضاء
لا ترى غير وافدين على التا
نقلوا الطرف في نضارة آس
وقباب من لا زورد وتبر
وخطوط تكفلت للمعاني
وترى مجلس السباع خلا
لا (الثريا) ولا جوارى الثريا
مرمر قامت الأسود عليه
تنثر الماء في الحياض جمنا

دهر كالجرح بين بره ونكس
لمحتها العيون من طول قُبس
مر) من غافل ويقظان ندس
فبدا منه في عصائب برس
قبله يُرجى البقاء ويتسى
راء) مثنى النعي في دار عرس
سدة الباب من سمير وأنس
واستراحت من احتراس وعس
لم تجد للعشى تكرار مس
ريخ ساعين في خشوع ونكس
من نقوش وفي غصارة ورس
كالرُبي الشم بين ظل وشمس
ولألفاظها بأزين لبس
مقفر القاع من ظباء وخنس
يتنزلن فيه أقمار إيس
كله الظفر لئسناات المجس
يسرى على ترائب منس

آخر العهد بالجزيرة كانت
فتراها، تقول : راية جيش
ومفاتيحها مقاليد ملك
خرج القوم في كتائب صم
ركبوا بالبحار نعشا وكانت
ربا بان لهادم، وجموع
إمرة الناس همه لا تأتي
وإذا ما أصاب بنيان قوم
يا ديارا نزلت كالخلد ظلا
محسنات الفصول لا ناجر في
لا تحس العيون فوق رباها
كسيت أفرخي بظلك ريشا
هم بنو مصر لا الجميل لديهم
من لسان على ثنائك وقف
حسبهم هذه الطلول عظام
وإذا فاتك التفات إلى الما

بعد عرك من الزمان وضرس
باد بالأمس بين أسر وحبس
باعها الوارث المضيع ببخس
عن حفاظ كموكب الدفن خرّس
تحت آبائهم هي العرش أمس
لمشيت، ومحسن لمخس
لجبان ولا تسنى لجبس
وهي خلق فاتيه وهي أس
وجنى دانيا وسكسال أنس
ها بقيظ ولا جمادي بقرس
غير حور حو المرافف لغس
وربا في رباك واستد غرس
بمضاع ولا الصنيع بمنسى
وجنان على ولاك حبس
من جديد على الدهور ودرس
ضي فقد غاب عنك وجه التأسى

فمنذ بداية الحديث الذاتي بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بقسوة الدهر، وتصوير قدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شيء مع مرورها، ولذا راح يخاطب صاحبيه - على سبيل التقليد - طالبًا منهما أن يذكراه بما كان له في ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس، الأمر الذي يكشف - منذ البداية - عن شدة حنين الشاعر إلى مصر، وطنه الذي يشير إليه هنا حين يعرض جانبًا من أيام أنسه وصباه. فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة في شطره الأول، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر، ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شيء، وكأنما اكتفى من واقعه بتصوير ذكرياته الماضية التي جرت له إلى عرض تلك الأمنية التي تمنى فيها إنجاز طلبه من صاحبيه بأن يصفوا له فترة مشرقة مرت من شبابه عرضًا، وكأنها حلم، أو هي من نسيج الخيال، أو كانت ضربًا من المس، إذ بدت حافلة باللهو والمجون وطيش الصبا. ونظرًا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعًا كريح الصبا بما عرف عنها من طيب الرائحة، أو هي خلسة من نوم اقتضى من خلالها لذته التي سرعان ما انتهت حين أيقظ عينيه على آلام واقعه الكئيب.

وفي تدرج منطقي ينتقل شوقي إلى موضوعه الذي أثار أشجانه وجدد آلامه، فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه قد سلاها، أو أن يكون الزمن قد هيا له الدواء الذي يساعده على إحراز شيء من هذا السلو، وكأنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضميد الجراح، وتخفيف آلام الأحران، ومع هذا يسجل فشل الزمن في إنهاء آلامه، تأكيدًا منه لفداحة الخطب، وإحساسًا بضخامة جرحه الذي تجسد في آلام الفراق، بعيدًا عن مصر منذ نفى إلى الأندلس، ولذلك يرى جرحه مختلفًا عن طبيعة تلك الجراح التي يمكن للزمن السيطرة عليها، أو حتى الإسهام في شفائها. وهو يدعو إلى طرح تساؤله في صيغة استنكارية " هلا سلا القلب عنها ؟ " حيث يزداد لديه الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات، ربما لزيادة ما هو بصده من الاستنكار واستبعاد

قدرته على شيء من هذا السلو.

ومن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقي محاولات الليالي، وهي تؤثر في قلبه كلما مرت به، فتزيد من حزنه وألمه، ويرق قلبه من كثرة أشجائه على عكس عادة الليالي مع غيره، حيث تنسى الآخرين همومهم، ولكن أنى له هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جراحه.

ومن هذه الآلام النفسية ينقل المشهد إلى تصوير واقعة السفر ذاتها، عائداً بذلك إلى بيان أسباب حزنه وألمه، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شدة ما انتابه من قلق واضطراب منذ وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل، ماثلاً في صوت البواخر، وقد شبهها الشاعر بالذئاب في مشهد العواء، فتوقع في نفسه من الرهبة والجزع والخوف الكثير في وقت ظل فيه قلبه راهباً يقظاً فطناً منتبهاً للسفن خشية الرحيل دونه، ولذلك حدث هذا الاتحاد أو ذلك التزاوج الذي صورّه بين دقات قلبه في ارتباطها بحركة السفن وأصواتها، كلما سمعها فاشتد قلقه وحزنه. أو ازدادت ضربات قلبه من شدة هذا الفزع الممزوج بالشوق إلى العودة،

ومن هذه المقدمات التي يرسمها ينتقل شوقي ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود، جعله مضرب الأمثال، فراح يستنكر منه أن يسبل عليه، حين يرفض إعادته إلى وطنه، وكأن المياه قد نضبت، فلم يعد البحر بحرًا ولا السفن سفنًا، بل كأنه ينتقم من الشاعر فيصر على استمرار حبسه في بلاد المنفى بعيدًا عن أهله ووطنه. وهنا تنطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصوت الساخط الذي يصيح مستنكرًا لكل ما يراه من وقائع سياسية هيأت للأجنبي أن يعيش في مصر على اختلاف الأجناس الذي ينتمي إليها، في نفس الوقت الذي حرم عليه — وهو أحد أبناء مصر — أن يستمتع بخيراتها أو حتى بالعيش فيها.

وإذ بشوقي يحاول فلسفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة العامة التي شفع هذا الحديث بها، والتي رأى فيها كل وطن أحق بأهله، وهو أمر

تتقبله طبائع الحياة، وترتضيه شرائع البشر. ومن هنا — أيضاً — راح يستنكر أن يحدث غير هذا فيراه إنمّا مكروهاً يتنافى مع نواميس الكون فقصد إلى التنفير منه.

ويستأرجح موقف الشاعر بين أمنيّاته وبين اليأس من تحقيق شيء منها، ويقوده الأمر إلى مرحلة من اليأس والغموض إذ يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به إلى أرض الوطن، وهو يتحائل حين يهيئ لها الوسائل والسبل التي تيسر لها رحلة العودة المرتقبة إلى مصر، جاعلاً من نفسه — وقد اشتدت حرارته من هول الشوق — مرجلاً يمكن أن يدفعها إلى السير المتدفق، كما يقدم لها قلبه لعلها تستخذ منه شراعاً يساعدها أيضاً على تلك العودة، بل يجعل دموعه كافية لأن تصبح بحراً تسير فيه وترسى. ومن هذا الخيال صور شوقي استجابة السفينة — كما تمنّاها — منذ بدأت في الإقلاع، وهو يتمنى أن يكون إقلاعها إلى "الإسكندرية" بمعالمها المختلفة من شمالها إلى جنوبها .. وحيث يزداد شوقه إلى "الإسكندرية" يكرر الحديث حولها مراراً فيذكرها مرة بالثغر، وأخرى بالفنار، وثالثة بتحديد مناطق "المكس" و"الرمل"، وهي أماكن لها رصيدها في نفس الشاعر الذي ربما وجد متعته في ترديد اسمها، فهي قطعة من وطنه الذي يفضلها على أي شيء آخر في عالمه مهما بدا عزيزاً على نفسه.

وبذا أتى شوقي على تصوير كل ما في الموقف من حرارة وشوق في ذكر وطنه تعلقاً بهذا البيت المشهور الذي يصور فيه اتشغاله به دون سواه، ولو أن الجنة هينت لها لعاوده الشوق إلى الوطن مستبدلاً إياه بتلك الجنان، بل يزداد الموقف تأكيداً حين يشهد الله على ما يقوله، ويفيض في تفصيل حنينه إليه، إذ لا يزال جفنه شاخصاً لا يكاد يبصر شيئاً سوى مصر وقد مثلت أمامه مثولاً قوياً جعله يراها كل ساعة وقد ملأت عليه كل حواسه ومشاعره، وأشبعت منه القلب والوجدان.

ومن اللوحة العامة التي رسمها شوقي وضمنها حكمته المشهورة استعان ببعض التفاصيل التي تخدم موقفه النفسي بما يحكيه من ذكريات ماضيه، وعميق رغبته في معاودة أيام الصبا، إذ يذكر "الإسكندرية" برملها ومكسها، وكلما تذكر

"القاهرة" بجزيرتها هاجت أشاته، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصاتها، وسماع شذو طيورها.

كما يعادوه الحنين إلى نيل مصر الخالد، فيجسده خياله سيلاً متدفقاً في واديه الأخضر، وهو النبع الأول الذي يرتوي منها أبناؤه ارتواء الحياة على ضفافه، ولذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ في شربة منه. مما يدفعه إلى مزيد من التشخيص، إذ يرى هذا النيل ابناً لماء السماء منذ مصادره الأولى من جبال الحبشة، إلى مجيئه جيشاً عظيماً، أو موكباً ضخماً لا تستطيع العين أن تطيل إليه النظر من شدة ضخامته وعظمته وتدفقه .. وهي صورة تسجيل رسوخ صورة النيل في نفس شوقي، وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه، وله في النونية - وهي معارضة أيضاً - حوار نفس المهشد النيل ومكانته في نفسه، وهو واحد من أبناء مصر الأوفياء ممن يقفون دائماً أمامه معترفين بدوره في حياتهم، شاكرين جميله الذي يتجلى عندهم في غرسهم وزرعهم.

ثم يجره الحنين من خلال عرض مشاهد الماضي، كما سيطرت على خياله وذاكرته، إلى معاودة شكوى الأيام والزمن، بعد أن أبعد عن وطنه، وكأنه يستمد من أفلاك النحس ذلك التشاؤم الذي جنى عليه، فأدى إلى نفيه، وهو أمر لا يراه غريباً إذا ربطه بقدرة الأفلاك على أن تكون نذر شؤم للشمس والقمر والكواكب، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر شيئاً من ذلك النحس، بل تنسحب رؤيته التشاؤمية على الطبيعة كلها من حوله، فيراها من منظور تحكمه فيه الكآبة التي تحول دون تحقيق الأمنية لديه، وكان الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتي دائماً بعكس ما يتمناه.

ثم يحاول التخفيف عن نفسه حيناً من منطلق رؤيته العامة لهذا العالم الذي يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال، فما بالك بضعف الفرد أمام صولاته وجولاته وأهواله !!

وفي إطار خياله السابح عبر ذلك الماضي البعيد يرى ديار ملوك قرطبة

عامرة بأهلها، وقد انتشر فيها ما عرفته من ضروب الثراء الفكري حتى ما أتى عليه الزمن تضاعل ودرس، وإن بقيت منه معالم فصولاً من تحكي قصة تلك السياسة العمرانية الراقية التي تمثلت في بناء القصور .. وإن كانت تلك القصور بدورها قد استجابت للزمن، فقد عفت أثارها وامحت، وتحولت إلى تراث بالٍ، لا يتجاوز أن يوظف نفسه في الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد.

ويلح عليه هنا مشهد العظمة الذي عاشته مدينة قرطبة عبر ذلك الماضي البعيد، حيث جذبت أنظار العالم إليها، واتجه إليها الفقهاء والقساوسة، وأصبحت أهلاً لكل الحضارات ومونلاً للعطاء، بين شرقي الأرض وغربيها، كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ لولا سطوة الزمن عليها، ومحاولاته دوماً للنيل منها.

وحين أحس شوقي آلام واقعه بدأ صور المفارقة بين حقيقة ما يراه وما يتراءى له في إطار التاريخ، فتبين أن ما عرضه من عظمة قرطبة لم يصدر عنه إلا فسي غفوة أو شك من خلالها أن ينم، وعندها تخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها، وهي أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعاً، وألا يكون الزمن قد قضى عليها، ولكن أنى له ذلك وقد أفاق من غفوته ليدرك أن الواقع شيء آخر مختلف، وأن ما عاشه لم يكن إلا ضلالاً ووهماً من صنع خياله فحسب.

لقد برزت الحقيقة التي رآها ماثلة في مشهد تلك الديار المقفرة التي لم يعد بها من البشر أنيس منذ خرجت وتحولت إلى آثار، فلم يعد لأهلها أن يروا من مشاهد المرئية والمحسوسة شيئاً إلا من خلال عالم الذكرى.

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقي ليصور جور الزمن عليها هي الأخرى حتى لحقت بأختها، وكأنها قد أصيبت بنفس الداء، فلم تعرف وسيلة للبرء منه، بل كانت كلما حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها، وهي لا تتجاوز أن تكون برقاً يلمع للعين ويختفى، فمما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة أياماً طويلاً، راحت العيون ترهقها — على شموخ مكانتها — فكانت مصباحاً يضيء لأهلها إلى أن جار عليها الزمن فأذن منها بالانهيار والفناء بانهيارها،

وأحالتها مصائبه إلى ماتم بعد أن كانت ديار عرس، فتحولت إلى خراب يعيش في رحاب ذكرى التاريخ، وراحت أهلاً لالتماس العظة والعبرة في خشوع ورهبة أمام عرافة هذا التاريخ، ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما في تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان الباقية، وكأنها الآس أو عصارة الورد، وقد اشتدت نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها، وزادت معه حيوية نقوشها الباقية. وقد ألح شوقي على أن يخصص من مشاهد " الحمراء " بعض رسومها وخطوطها التي تكاد تنطق بمعالم حضارتها العريقة، حيث أصبح مجلس السباع فيها قفراً خالصاً لم يعد فيه مصدر للذكرى، حتى عبر تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية.

وفي تتبعنا لمعارضات شوقي — دائماً — يتراءى لنا شاعراً مؤرخاً من طراز متميز تميز شدة حسه التاريخي لأن يتحول إلى شاعر يجدد قراءة التاريخ ليكشف صراحة عن عمق هذا الحس الكامن من ثقافته بمثل ما نظمه حول (كبار الحوادث في وادي النيل)^(١).

وكذا جاء تصريحه حول التاريخ في دعائه على قمبيز :

لا رعاك التاريخ يا يوم قمبيز ولا طنطننت بك الأنبياء

وكذا في حديثه عن دولة الفرس تحقيراً وهجاء^(٢) :

لا تسلني عن دولة الفرس ساءت دولة الفرس في البلاد وساءوا

أو عند الاسكندر :

شاد اسكندر لمصر بناء لم تشده الملوك والأمراء^(٣)

أضف إلى هذا ركام الأحداث التاريخية التي استوقفتها، ويمكن تأملها في قراءة

(١) الشوقيات، ١٧/١.

(٢) نفسه، ٢٣/١.

(٣) نفسه، ٣٠/١.

عابرة للشوقيات على طريقة عرضه لانتصار الترك في الحرب والسياسة في الباقية التي عرض لها في معارضته لبائية أبي تمام (٦٠/١) إلى ما يتجاوز به ذلك التاريخ الحربي إلى التاريخ الديني في حديثه عن مصر وموسى (٢٧/١) إلى مولد عيسى عليه السلام (٢٨)، ثم حديثه عن رسالة محمد صلى الله عليه وسلم (٣٠)، إلى ما عرضه حول الهزيمة النبوية من دقائق هذا الحس بدءاً من تعرضه لآدم عليه السلام (٣٤/١)، إلى المسيح والغراء (٣٥)، إلى محمد صلى الله عليه وسلم وجبريل عليه السلام (٣٥)، إلى الصديق رضي الله عنه (٣٥) إلى علي بن أبي طالب والسيدة فاطمة الزهراء رضي الله عنهما (٤١)، إلى غير ذلك في كثير جداً من المواقف التاريخية التي يشتد شغفه بتناولها ومعالجتها فنياً حتى تستطيع أن تعده شاعر التاريخ الإسلامي، وتاريخ العروبة، وتاريخ مصر أيضاً منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد علي فما أكثر حواراه حول الأهرام وأبي الهول وتوت عنخ آمون باعتبار دلالاتهما التاريخية، إلى حديث عن رمسيس (٢٠/١)، أو إيزيس (٢٦)، (٢٨)، أو الكهان (٣٨)، ناهيك عن انشغاله بتاريخ عصره — وهذا طبيعي — مما يعكسه في قصائد كثيرة على غرار ما نظمته حول مشروع "ملنر" (٧٢/١)، أو مشروع ٢٨ فبراير، وما يشبهه من أحداث كبار التحم فيها مع واقعه، بدا أقرب إلى بيئته السياسية والاجتماعية منذ نشأته بباب إسماعيل على حد تعبيره :

أخون إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيل ؟!

إذ تظل إشارته إلى التاريخ علامة على انشغاله به حين يصور موكبه^(١) :

في موكب وقف التاريخ يعرضه فلم يكذب ولم يذمم ولم يرب
بل كأنه يلتمس منه الصدق والثناء واليقين بعيداً عن الظن أو الكذب أو
الزيف، ولذا راح يتهدد في محرابه حين صور ذلك المحراب :
أفضى إلى ختم الزمان ففضه وحبا إلى التاريخ في محرابه^(٢)

(١) الشوقيات، ٦٢/١،

(٢) نفسه، ٨٧/١.

وهو ما ذهب إلى تصويره - أيضا - في إعجابه بيد التاريخ على نفس الدرجة من الصدق، وقد أحاله إلى صورة :

خلوا الأكاليل للتاريخ إن له يسدا تؤولفها درًا ومختلبا^(١)

وها هو يعنون لكثير جدًا من قصائده بهذه اللغة التاريخية على طريقة تناوله لـ (خلافة الإسلام)^(٢) وغيرها مما يزدحم به الديوان.

ولا نريد هنا الإطالة حول جوانب الثقافة التاريخية لشوقي إلا باعتبارها مدخلا إلى ثقافته التراثية الرصينة في مجملها، ومؤشرا من مؤشرات حرصه على معاشة صراعاته في سياق المعارضة الشعرية من هذا المنظور الذي ضمن فيه بما ثقفه إلا أن يعلن إفادته بما أعجب به منه، وتقديمه في مزيج بين ذاته، وبين تلك المادة الموروثة التي وقف عندها سواء لدى شاعر الأندلس أو شاعر المشرق العربي، على نحو ما رأيناه في موقفه من شعر البحتري حين عارضه في السينية، أو صرح بإعجابه الصريح بتجربته، أو ما سجله في تحوله إلى أبيات البحتري من رائيته في رثاء المتوكل على الله فإذا بشوقي يلتبس حس البحتري ليقول :

فيا ليت شعري أين كانت جنوده	وكيف تراخت في الفداء قواضيه .
وردت على أعقابهن سفينه	وما ردها في البحر يوما محاربه
وكيف أفاتته الحوادث طلبه	وما عودته أن تفوت رغائبه ^(٣)

مما يشدنا مباشرة إلى حديث البحتري واستنكاره لمقل الخليفة، وتسأله

عن حراسه وجنده :

وأين عميد الناس في كل نوبة	تتوب وناهي الدهر فيهم وأمره؟
وأين الحجاب الصعب حيث تمنعت	بهيبته أبوابه ومقاصره ؟
فما قاتلت عنه المنون جنوده	ولا دافعت أملاكه وذخائره ^(٤)

(١) الشوقيات، ٧٩/١.

(٢) نفسه، ١٠٥/١.

(٣) نفسه، ٨٢/١.

(٤) ديوان البحتري، ١٠٤٨/٢.

إذ يبدو هذا الإعجاب وارداً من أطراف خفية كثيرة، يبديها هذا الإيقاع من ناحية، وتكرار التأثير التصويري أو حتى في أساليب الصياغة من ناحية أخرى، فإذا كان البحري قد اتهم ولي العهد بالتورط في الحدث مستنكراً أمره في لغته الاستفهامية الدالة :

أكان ولي العهد أضمر غدره ؟ فمن عجب أن ولي العهد غادره؟!

فنراه يقترب منه في التناول الأسلوبى للصيغة :

وهل رفع الداء العضال وزيره وهل حجب الباب الممنع حاجبه؟

وحتى في كلام البحري متسائلاً عن عميد الناس في البيت المذكور آنفاً، ترى ضده لدى شوقي أيضاً في نفس المستوى الاستفهامي الدال :

وهل قدمت إلا دعاء شعوبه وساعف إلا بالصلاة أقربه ؟

ولا نقصد من وراء هذه الشواهد إلا إلى استكمال صورة الإطار الثقافى للمعارض، وقد بدا حريصاً على حسه التراثى حرصه على حس المعاصرة، فحاول اصطناع صيغة من المزاجية الهادئة بين الأمرين، ولطه عكس حسه التاريخى بأبعاده وفروعه المتعددة، ومنها التاريخ الأدبى الذى أفسح له المجال فى تلك المعارضات الشعرية.

ولم يكن ارتباط شوقي فى سينيته بالتراث بدعاً بين الشعراء الكبار بقدر ما يعد حلقة من حلقات التواصل الفنى مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده فيه، وتحويره، مما يسهم فى تنميته وتطويره ونضجه، فقد عرف شوقي جيداً كيف يحشد جزئيات صورته، ويوزع عناصرها وأركانها عبر لوحات كبيرة متجانسة فنياً، ومتسقة نفسياً مع واقعه الذى يصوره.

وبذا يصبح من الحقائق الثابتة أن شوقياً قد ارتبط فكرياً بالتراث الشعرى الطويل عن قناعة به ووعى خاص، وهو ما يؤكد أنه حيث تظهر فى الصلة

الوثيقة بعدد من شعراء العرب، وقد أشار في مقدمة الطبعة الأولى من "شوقياته" إلى تأثره الصريح بطائفة كبيرة منهم مثل أبي نواس وأبي العلاء وأبي العتاهية، ووقف مشدوها أمام المتنبي وشعره، كما ظهر تأثره بأبي تمام والبحتري وابن الرومي بوضوح شديد، ويكفي دلالة على تعلقه بالقديم تسمية داره في المطرية بكرمة "ابن هاتى" تشبهاً بأبي نواس في شعره، ولهوه، ومجونه، وخمره، وتجديده، وإبداعه.

وبما ارتد تعلق شوقي بفن البحتري خاصة، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع، وتستسيغها الآذان على مر العصور، فإذا كان البحتري "أراد أن يشعر فغنى" كما يروي عنه، فيكفي هذا مبرراً لإعجاب شوقي به واقتدائه بمدرسته وفنه في عمق الخيال الصوتي الذي يصدر عنه.

ولعل هذا الدافع كان مساعداً له على العمد إلى صياغة تلك المعارضة التي نظمها مصرحاً بهذا الإعجاب مصرحاً بدوافعه إليها في قوله :

وعظ (البحترى) إيوانُ (كسرى) وشفتى القصورُ من "عبد شمس"
ومن الواضح أن قصيدة شوقي - في جملتها - قد نهجت نهج سينية
البحترى في تصوير "الإيوان" الذي وقف أمامه حائراً فآلح على ذهنه ذكر
ماضيه مندهشاً من طبيعة صنعة الخارقة :

ليس يُدري أصنع إنس لجن سكنوه أم صنع جن لإنس ؟
كما صور اللوحة الفنية التي رآها ماثلة على جدارنه، تكاد تنطق بمجد
أكاسرة الفرس القدماء.

ولكن شوقيًا - وهذا طبيعي بالنسبة له - لم يجمد عندما وقف عنده
البحترى، فلم يشغله أكاسرة الفرس بقدر ما شغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار
أيضاً في صنعة تدهش العقول، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس الردى

والنحس — كعادته — مع بقية الآثار والممالك التي قضى عليها.

ومع هذا كله تظل تلك الآثار شواهد إثبات على انتصار جمال الصنعة التي اهتدى إليها القوم، فأجادوا فيها وأبدعوا، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقول، وتثير فيمن يراها طاقاته الخيالية التي يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجاد السلف. ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى تكرار خطابها مصورًا أنها ستجيبه في حالتها الشاكية الحزينة، فإذا هي تترنم بأمجاد ماضيها، وتتغنى بذكاء صانعها، وبما تحويه من أسرار خفية لم يعرف إلا الألى شيدوها.

وفي دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعًا راح شوقي يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من هو في ماضيه السحيق سائرا في مواكبه الفخمة، مسجلاً أمجاداً لا تحصى في فتح الممالك وقهر الأمم وجلب النصر، كما يتساءل عن " إيزيس " التي طالما جرى النيل تحت قدميها، وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه طولاً وعرضاً.

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقي ليراه في تناقضها مع سلبيات الواقع الأليم الذي حل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت تردد الشكوى، وما من مجيب!.. ثم يستمر على هذا النحو منطلقاً من رنين الصوت الشاكي الحزين، لتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالي الأبيات مجسدة واقعه النفسي الكئيب الذي أسقطه على كل هذه المعالم، مستعيناً بالتاريخ ومعطياته في عمق قضيته الخاصة والعامة على السواء.

٤

وفي إطار الموازنة بين سينية شوقي هذه وبين سينية البحري قلنا — منذ البداية — أن شوقياً لم يخف إعجاباً بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج صاحبها ويسلك سبيلها فنياً، فإذا حاولنا عقد موازنة تفصيلية بين القصيدتين أمكن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة، إذ يبدو حديث كل من الشعارين مغرقاً في ذاتيته وكآبته، بعيداً عن الأنماط التقليدية الشائعة في

مقدمات القصائد العربية القديمة. فحديث الزمن يشغل من ذهن الشاعرين مساحة واسعة يسيطر عليهما من خلالها، فالبحتري يماسك حين يزعزعه الدهر، وشوقي يشكو تأثير الليل والنهار في نفسه ويسألها أن يذكره بماضيه في شبابه وأيام أنسه .. وعند البحتري يتكرر لفظ الزمان تأكيداً لموقف الشكوى، واتساقاً مع كآبة نفسه (وتماسكت حين زعزعني الدهر، طففتها الأيام، كأن الزمان أصبح محمولاً هواه) أو حين يذكر بمصائب الزمن : (أذكرتينهم الخطوب التوالي، نقل الدهر عهدهن، لو تراه علمت أن الليالي، عمرت للسرور دهرًا).

ثم تتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضاً عن شوقي في " اختلاف النهار والليل ينسى " كلما مرت الليالي عليه " ، " فلك يكسف الشمس نهاراً " ، " وليال من كل ذات سوار " ، " سددت بالهلال قوساً " ، " ركب الدهر خاطري " ، " مشت الحادثات في غرف الحمراء " ... إلخ.

فكلا الشاعرين ينطلق في مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور، شكوى وطأة الزمن ومصائبه، وإن ظلت الشكوى تتكرر في أكثر من موضع في قصيدة كل منهما، مع اختلاف بين في طبيعة الموقف الاجتماعي .. إلا أن الموقف النفسي قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه، منذ أحس البحتري ضعفه أمام صولة الزمن، وقد بلغ من العمر عتياً، فلم يجد معادله الموضوعي الذي يتخذه وسيلة للتعزي إلا تلك الديار الخربة، وهي ديار لها وضع خاص حيث شهد الزمن نفسه ماضيها العريق، وجنى عليها في حاضرها الأليم، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليها حالته النفسية، بما يسيطر عليها من الحزن وصور الكآبة والانهزام.

يأتي شوقي ليعيش نفس الواقع — تقريباً — حيث امتلأ قلبه حزناً وضافت نفسه كمدًا، حين عانى البعد عن وطنه في منفاه، فأحس كأن عمره آذن بالمغيب أيضاً، مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيد، متمنياً من الأيام أن تشفق عليه، أو أن تعيد إليه منها شيئاً لعله يجد فيها بعضاً من عزاء الذات.

أما عن الموقف الاجتماعي للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معاً؛ مختلف لأن البحترى يشكو الشيب الذي شغل منه ذهنه وضاق به، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو متاعب حياته في المنفى، بصرف النظر عن قضية السن وقد اعتبرها البحترى من قبل منفى أيضاً. ومع هذا يتفق الشاعران في أن كلا منهما - في الواقع - عاش بعيداً عن وطنه، فلم تكن بلاد الفرس هي الوطن الحقيقي للبحترى، بل كان وطنه في الشام أو في " منبج " حيث مرحلة النشأة على وجه التخصيص، ومع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس، ويبين شدة إعجابه بها، وهم ليسوا من بني جلدته. ويختلف الموقف عند شوقي في هذا الإطار، لأنه يصور حضارة العرب القديمة، خاصة ما كان منها في بلاد الأندلس التي كان إليها منفاه، ومن هنا كان توجيه الاتهام للبحترى بإظهار الحس الشعبي الذي تسجله شدة إعجابه بحضارة الفرس، وإغفاله الدور المشابه الذي نهضت به بقايا حضارة العرب التي كانت مزدهرة منذ ذلك الماضي البعيد في بلاد الأسبان لولا انشغال الشاعر بواقعه النفسي ومعادله الموضوعي دون سواهما، بل ربما دافع عن نفسه فدفع هذا الاتهام حين قال :

وأراني من بعد أكلف بالأشر أف طرا من كل سنخ وأس

ويعتمد كل من الشاعرين في أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية، ولكن البحترى ركز كل همومه ليرخلعها على الإيوان معادلاً موضوعياً، وعند شوقي يشمل المشهد بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرهما مما يقر بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائي منها إلى أن حولها إلى خراب.

ولا يخفى هنا أيضاً وجه التشابه في التصوير، حيث نرى البحترى يقف مندهشاً أمام صورة أنطاكية التي ظهرت على جدران الإيوان ليبدو مبهوراً بما بقى فيها من خطوط ورسوم وألوان، وهو ما يرد له نظير عند شوقي في ذكر بقية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم الخلود من تلك التماثيل التي انتشرت في

ميادين المدن الأندلسية كشواهد على ماضيها العريق.

وفي استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخي واعتماده عليه ما يبرز هذا التشابه ويؤكدده، فكلاهما يتفق مع الآخر هي طبيعة المصدر الذي أخذ منه صوره، فترددت أسماء القبائل العربية عند البحتري " عنس " " عبس " وغيرهما، وهو ما رده شوقي أيضاً عند " وائل "، " عبس " وغيرهما كما أورد البحتري أكثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقي وما أورده أيضاً من ذكر عظمة الفراعنة والفرس على نحو ما سنراه تفصيلاً.

ويرد ذكر الأسماء عند الشاعرين كليهما ليحمل نفس الدلالات، ففي معرض شكوى الزمن من خلال الذات نجد هذا الاتفاق، ومن خلال الموضوع نرى البحتري يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التي تشهد بعظمة الفرس، وهو ما ردد شوقي له نظيراً في حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضاً للفرس والفراعنة فتحكموا فيمن جاورهم، وعاشوا حقاً يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى من حولهم.

ولا تخفى إفادة شوقي من البحتري في بعض الصور الجزئية التي وردت عند كل منهما – وهي كثيرة – فالبحتري يصور الوفود وهي قادمة إلى إيوان كسرى طالبة العطاء في لوحة التصوير عبر الماضي البعيد، ليصور شوقي تلك الوفود التي ترد على التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة، وإذا الوفود خاشعة أمام صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمنته وراضخة لحكمه.

فإذا ما صور البحتري ما جنته الليالي على الإيوان حين أحالت أعراسه إلى مأتم وجدت الموقف يتردد لدى شوقي حين رأى الحادثات وقد تمشت في غرف "الحمراء" بكوارثها المتعددة التي حملت لها معها خبر النعي إنذاراً بموتها وخرابها.

وكان جنابة الزمن على الآثار بدت استكمالاً لمشهد جنابته على كلا الشاعرين، فقد راح هوى الزمن عند البحتري ليميل مع الأخس على حد تعبيره،

وهي الصورة المكررة عند شوقي في تصويره حظوظ الدول مع الزمان فهي تتطابق — على حد تعبيره أيضاً — مع حظوظ قد وزعت بين السعود والسقوط، أو بين الارتفاع والهبوط.

ولذا صور البحري اصطدامه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمرى الذي رسمه لم يكن نسجاً من خياله على سبيل التمني، فلم تكن خمره إلا حلمًا لم تشهد أرض الواقع، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى، إلا تماديًا في هذا الحلم الذي تمنى استمراره، ووقع في حيرة من أمره، فلم يعد يتبين الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية عنده :

" حلم مطبق على الشك عيني "، وعند شوقي " وصحا القلب من ضلال وهجس ".

ولم تكن صورة الخراب التي حلت بالديار والآثار إلا نمطاً مكرراً على مستوى القصيدتين، ذلك أن هذا الخراب حول الديار إلا مجرد آثار ظهر عليها طابع الإمحاء والدروس، وهو ما رأى منه البحري " محل من آل ساسان درس "، و"رجعن أنضاء لبس"، وما رأى منه شوقي من نفس الزاوية.

وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من محس وكذلك الحال في صورة الماضي التي برز العز والثراء مرتبطاً بها منذ عمر القصر بأهله وامتلاً بهم حس البحري :

فكأنني أرى المراتب والقو م إذا ما بلغت آخر حسي وهو ما أعاده شوقي في الصورة التي تراعت له أيضاً خلال أعمال حواسه:

فتجلت لي القصور ومن فيها من العز في منازل قص ومع هذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرين منذ معالجة المحور الأصلي للقصيدة، فالبحري يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم فيها

وحدة مكانية ثابتة كان الإيوان محورها، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العبرة ويلتمس العظة من كل ما فيها من جزئيات، وقد وسع شوقي من هذه الدائرة وانتقل في قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد القصيدة ذلك الخيط النفسي الدقيق الذي يحكم صورها، وإن ظل ما بينها من التقارب واضحاً على المستوى الجغرافي الذي استوقفه في بلاد الأندلس.

كما يظل الفارق واضحاً بينهما في قدرة شوقي البارعة على تشخيص الليالي وقد لظمت قياصرة الروم وأكاسرة الفرس ووجهت سهامها وقسيها، وسلت خناجرها في صدور القوم العظام، وهو ما يكاد يعادل عند البحري ببقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى جيوشه وعراك الرجال بين يديه، مع ما بين الموقفين من أوجه الخلاف أيضاً.

ويظهر عند شوقي ذلك الحس الحضاري الذي يمثلته رنين البواخر وتأثيرها في نفسه حال الرحيل وهي تعوى بعد جرس، وكذا صورته التشخيصية الطريفة التي يرى فيها قلبه، راهباً فطناً يقطأ، تكثر دقاته حين يسمع أجراس السفن، وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق، وهو يتوجس خيفة لئلا تغادره وحيداً في منفاه.

وهي الأدوات الحضارية التي وردت نظائرها في أدوات البادية كما رآها البحري صور نفسه راحلاً عليها في قوله :

حضرت رحلي الهموم فوجهـ ست إلى أبيض المدائن عنسي
فهو يعرف طريقه إلى قصور الأكاسرة من خلال ناقته، ومن الطبيعي أن يجدد شوقي في وسيلته في الرحيل عن وطنه، فكان السفينة هي أدواته الحقيقية في هذا الرحيل إلى المنفى، وكم تمنى أن تعود به إلى وطنه.

ولا يخفى جمال التصوير عند شوقي في بيان تعلقه بوطنه وشدة شوقه وحنينه إليه إذا رأى كل شيء فيه طيباً مليئاً بالنعمة، مما دفعه إلى السخط على الأجنبي الذي جاء لينهب خيراته وهي ليست من حقوقه، كما رأى الجزيرة أيكا

والنيل عقيقاً ذا موكب فخم وضخم، وانتهى من قضيته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن أن يشغله عن وطنه، إذا ما هينت له حياة خالدة في قلب الجنان.

وعلى وجه التناقض من هذا المشهد وقف البحري يحقر من شأن بلاده وأحياناً من شأن العرب جميعاً، ليعجب بكل ما أنت به حضارة الفرس، فهو يرى ديار الفرس :

حلل لم تكن كأطلال سعدي في قفار من البسابس ملس
بل يذكر فضل الفرس على العرب في نهاية القصيدة ليبرر موقفه من
الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم :

وأراني من بعد أكلف بالأشرا ف طرا من كل سنخ وأس
ولكن هذا التناقض ينتهي إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقاً بواقع مصر في
عصر الاحتلال الأجنبي في هذه الفترة، مما ضخم آلام شوقي، وزاد من حسرته،
إذ رأى أهله قد استبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هذا الأجنبي، بينما اختلف
الموقف عند البحري في تصويره مجاورة الحضارة الفارسية للعرب، وما حدث
بين الحضارتين من تفاعل وامتزاج في التاريخ القديم، منذ وقوع الحروب بين
العرب والروم، وإن كان هذا التبرير لا يخفي انزلاق البحري بلا مبرر إلى طرح
أبعاد المقارنة التي حقر من خلالها كل ما هو عربي وعظم كل ما هو فارسي دون
أن يرمي أي ضرب من الشعوبية فهي عربي الأصل مولداً ونشأة وثقافة وفكراً،
ولا غرو فهو زعيم مدرسة المحافظين وكل ما هنالك أنه بدا أشد انجذاباً لمعادله
الموضوعي أكثر من أي اعتبارات أخرى.

ويسبق بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين في الشكل إذ أن كلاً
منهما نظمت من نفس البحر والقافية وحرق الروى أيضاً وحركته (السين
المكسورة).

ولا يمثل الاختلاف في عدد الأبيات ظاهرة خطيرة في هذا الموقف خاصة أن

شوقياً ارتبط في سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها بعيداً عن وطنه فأراد أن ينهض بتصويرها كاملة، فلم يستطيع ذلك في حدود عدد الأبيات بما يوازي البحري أو حتى يقاربه، ومن هنا طالت قصيدته التي طالما ضربت على وتر حساس من مشاعره وإحساساته .. وطالما ترددت فيها صور حنينه إلى وطنه، ورغبته في التعزي عن بلاده، وكأنه حين رحل عنها تركها فريسة لهؤلاء الغرباء من الأجانب ليسلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمال ومظاهر الحضارة فيها.

فإذا ما قصدنا إلى المزيد من تحديد السمات المشتركة بين الشاعرين على مستوى المعالجة اللفظية تراءت الصورة غاية في الخصوصية، وكأنما وضع أمير الشعراء نصب عينيه معجم قوافي سينية البحري ليبني على أساس منها قصيدته، فإذا بأكثر من نصف قوافي القصيدة يبدو مكرراً حرفياً على نحو ما تكشفه ألفاظ : خرس، أمس، التأسى، بخس، ورس، لبس، عس، نكس، أنس، عرس، ينسى، حبس، لعس، غرس، فرس، درس، لمس، قدس، ترسى، الدرفس، عنس، عبس، رمس، فرس، تعس، نحس، متحسى، نكس، جرس، نفس، يخسى، مكسى، تنسى، برس.

وتبقى هذه الألفاظ في مقدمة اللقاء المباشر بين الشاعرين، وكان " شوقي " يوجه المتلقي توجيهاً إلى سينية البحري، حتى يتيح لنفسه فرصاً أخرى لأكثر من لقاء مع تنوع معالجته التصويرية من منطلق التشبيهات المكثفة لدى البحري حتى بدت متلاحقة في الأبيات (٤٥-٤٩) ثم تلتفت في البيتين (٥، ١٩) وهو ما نرى له نظيراً في منهج شوقي التصويري على هذا النمط من تكثيف الصور التشبيهية في الأبيات من (٧٠-٧٩) ثم فيما تلت منها في الأبيات (٢٢، ٢٨، ٥٢).

وعلى غرارها ترد الصورة من منطلق التشخيص والتجسيد وتسير في أطر استعارية تبدو مقربة بينهما إلى حد بعيد إذا ما توقفت عند البحري لتأمل معه صورة الدهر (٢، ٥، ١٣، ١٨، ٣٦)، والأيام (٣) (٣٧، ٣٩)، وفي مقابلها لك

أن تتأمل المستوى التصويري نفسه عند شوقي في الأبيات (٢٠، ٢٣، ٣٣، ٣٥، ٨٩، ٩٠) وخاصة ما جاء منها رهناً بالدهر (٢٣، ٥٢، ١٠١، ١١٠) أو اليالي (١، ٥، ٤٩) ثم اللوحة الكاملة (٤٢-٤٤) ثم مشاهد الكونيات التي قصد إلى عرضها أيضاً في الأبيات المتوالية (٤٠-٤٣).

ويعد التكثيف التاريخي لونا مميزاً للقصيدتين فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعلام لدى كل من الشعارين، وإذا هذه الأعلام تعد مؤشراً للواقعية التي التزم بها الشاعر كما التزم بصدقته التاريخي، وهو ما يكشفه تناول البحثري لعرض : العراق - الشام - الإوان (أبيض المدائن) - آل ساسان - أنو شروان - جبل القبيق - خلاط - مكس - عنس - عبس - الجرماز - أنطاكية - الروم - الفرس - أبو الفوثن - كسرى - أبو ويز - البلهبد - جبال رضوى - جبل قدس ... إلخ.

وهو ما نجد له نظيراً على نفس المستوى من الأسفة التاريخية والفنية لدى شوقي حين يصور من مصر : الثغر (الإسكندرية)، الفنار، الرمل، المكس، عين شمس، الجزيرة، المسلةن الجزيرة، ومعها يتحدث عن الأهرام وأبى الهول كمعالم حضارية كبرى تذكره بتاريخ الفراعنة وكذا الفاتحين العرب على نحو ما عرضه من ذكر عبدالرحمن الداخل، ما جره إلى مزيد من التصوير لمدرسته من تاريخ العالم في هذا الإطار على نكره لهرقل وكسرى ونابليون ومروان وما استكمله بتاريخ الأندلس بما له من إيقاع خالص لديه من تصوير غرناطة وبنى الأحمر، وكذا مدينة قرطبة، ومدينة الحمراء وغيرها من معالم حضارة العرب هناك^(١)، بل ربما عمد إلى تكثيف الأعلام في البيت الواحد على نحو ما يحكيه البيتان (٤٨، ٤٩).

وإذا المنهج يتكرر أيضاً حول تصوير الأنا المتألّمة، والتي تجسدت مشكلتها فتضخمت في القصيدة كلها، ولكنها استحوذت على أبيات معينة شغلت بتصويرها

(١) يحسن الرجوع إلى القصيدة كاملة في الشوقيات لتأمل مزيد هذه الأسماء والتفاصيل والتثبت من بقية أرقام الأبيات التي لم تنقل من القصيدة.

على نحو ما تحكيه أبيات البحترى (١، ٣) ثم (٧، ٩، ١٠، ٥١، ٥٦) وكذا عند شوقي في الأبيات (١٠١، ١١٠، ١١٢، ١١٤)، إلى جانب التكثيف التاريخي بوجه عام على نحو ما تعكسه الأبيات (٤٤-٤٨) من سينية شوقي.

وتمتد سمات التشابه أحياناً إلى مناطق جزئية قد نمر عليها مرور الكرام حال التلقي، فإذا ما استوقفنا بدت على نفس الدرجة من الأهمية التي تعكسها الصور المكثفة كأن تلتقي بمشهد الحلم عند البحترى (٣٤) وتجده عند شوقي أيضاً ممزوجاً بالكرى (٦٤)، إلى جانب التشبيهات حول (رضوى وقدر ٦٨) والأمس وأول أمس (١٠٣)، والإشارات الخرس (١٠٤)، حتى ذكر الدرفس وهي بالفارسية المعربة (٦٢).

وتبدو السمات الفارقة أيضاً على درجة من العمق بما يتسق وعالم الفروق الفردية بين الشعاعين إذا فصلت بينهما بخميرية البحترى من خلال وهمه الذي رسم له لوحة كاملة (٢٠-٣٣)، ثم لوحة التاريخ حول علاقات العرب والفرس (٥٣-٥٦)، لتضع في موازاتها على مستوى هذا التفرد والتميز ما رصده شوقي من رموز سياسية (٩، ١٠) وهي حديث مكرر حول وفود على التاريخ (٩٣) وعبرة التاريخ (١٦)، إلى جانب لوحة الوطن وتمزقه - أي الشاعر - إليه حنيئاً. وذوباته شوقاً إلى معالمة (٤، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥)، أو ما عرضه من أحاديث الحكمة على مستوى اللوحة المتوالية أبياتها (١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١١٦)، (٣٩) - (٤٠-٤١)، أو الأبيات المتناثرة المفردة بين ثنايا القصيدة.

وإلى جانب هذا كله يرد تركيزه على حسه الانفعالي دون ارتباط بهذا التأثير ولا بغيره (٦، ٧، ١١) وهو ما تراءى له أحياناً في أفراد موضوعات معينة وجد نفسه في انتمائه إليها على نحو ما صورته من لوحة النيل كاملة (٢١-٢٤) ثم اللوحات المتناثرة حول الأهرام (٢٨)، والجيزة (٢٥)، وأبى الهول (٣٢)، لتظل هذه الملامح بمثابة السمات الخاص الذي تكشفه لغة السمات المشتركة والفارقة بين القصيدتين المتعارضتين.

فهرس :

٣ مقدمة
٥	
	الباب الأول
	قراءة الإبداع الشعري " في منظومة الصراع والالتزام "
٧	الفصل الأول : تحولات جذرية كبرى :
١١	- من الصراع القبلي إلى منظومة الأمة
٢١	- من التشتت الوثني إلى التوحيدية
٢٩	الفصل الثاني : بين السياسي والحضاري :
٣١	- تحولات سياسية (أحزاب وفرق)
٤٥	- الإيقاع الحضاري (النمطية والتجديد)
٥٥	الفصل الثالث : تحولات الفكر :
٥٧	- تعددية دوائر الصراع
٧١	
	الباب الثاني
	المعايير الناقدة
	" صراعات النقد والشعراء "
٧٣	الفصل الأول : المبدع / المتلقي (شروط - رفض)
١١١	الفصل الثاني : بين الذاتية والغيرية (فصول صراع لا ينتهي)
١٣٧	
	الباب الثالث
	الاحتكام إلى النص
١٣٩	الفصل الأول : الشاعر والموضوع (البحث عن المعادل)
١٧٣	الفصل الثاني : بين الإحياء والنص الأول (التناص ودارة التجربة)

منتہی سورا الازہکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET